萧友梅全集

第一卷

文论专著卷

XIAOYOUMEI QUANJI



上海音乐学院出版社

ISBN 7-80692-089-7

9 787806 920893 >

定价：120.00元

萧友梅全集

XIAOYOUMEI QUANJI

第一卷

文论专著卷

海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

萧友梅全集．第1卷/陈聆群,洛秦主编:《萧友梅全集》编辑委员会编．—上海:上海音乐学院出版社,2004.11

ISBN 7-80692-089-7

Ⅰ．萧… Ⅱ．①陈…②洛…③萧… Ⅲ．①萧友梅-全集②音乐-文集 Ⅳ．J6-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第118848号

书　　名：萧友梅全集·第一卷·文论专著卷
著　　者：萧友梅
责任编辑：沈庭康　王　赛
封面设计：周艳梅
出版发行：上海音乐学院出版社
地　　址：上海汾阳路20号
印　　刷：中共上海市委党校印刷厂
开　　本：787×1092　1/16
印　　张：48.75
插　　页：4
字　　数：928千
版　　次：2004年11月第1版　2004年11月第1次印刷
印　　数：1-1,200册
书　　号：ISBN 7-80692-089-7/J·82
定　　价：120元

《萧友梅全集》编辑委员会名单

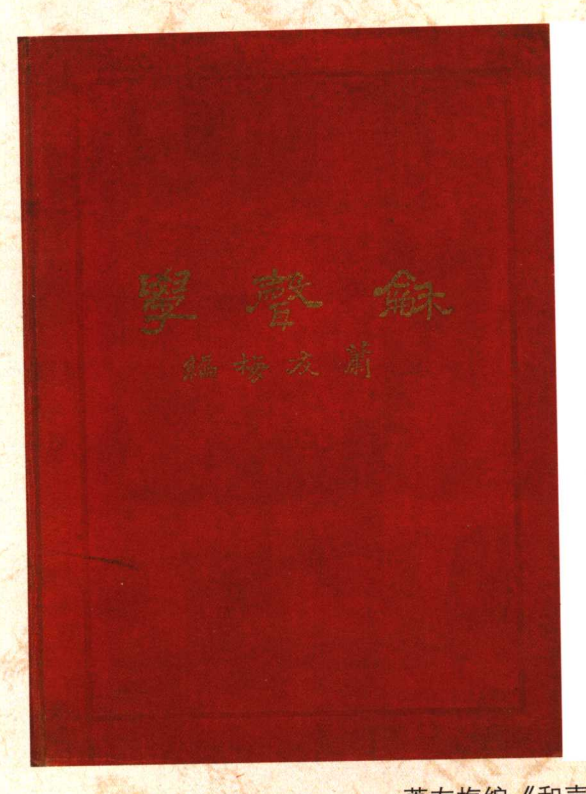


萧友梅

(1884—1940)



萧友梅著《普通乐学》封面



高中及高中師範或自修均適用

和聲學

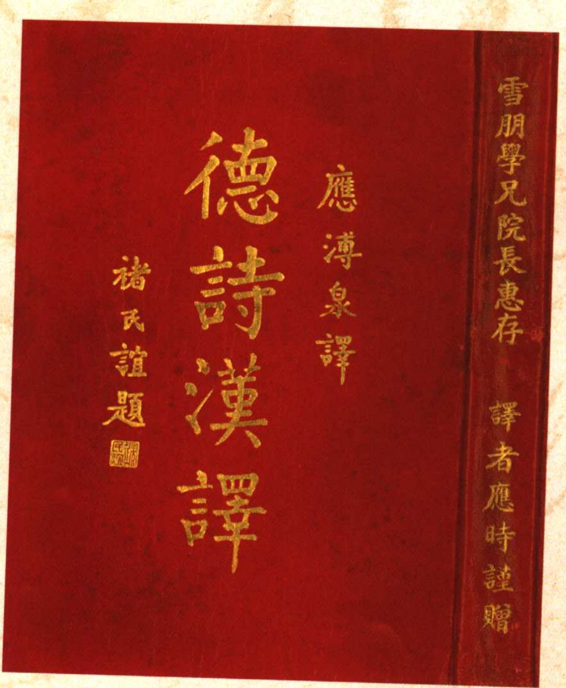
蕭友梅編
易韋齋署

國立音樂專科學校叢書

萧友梅编《和声学》封面、内封



刊载萧友梅《音乐概说》的《学报》封面



萧友梅为之作序的《德诗汉译》封面

萧友梅博士论文德文打字稿目录与引言

十七世纪以前
中国管弦乐队的历史的研究
萧友梅
向德国莱比锡大学提出的
博士论文
（廖辅叔译）

廖辅叔教授译稿目录与引言

萧友梅著《旧乐沿革》手稿（卷头语）

前　言

今年是上海音乐学院创办人萧友梅博士诞辰120周年,我们以编辑出版《萧友梅全集》,向他献上崇高的敬意和表达深深的缅怀之情!

记得在萧先生逝世50周年的纪念日,我们的贺绿汀老院长,曾经为当时出版的《萧友梅音乐文集》,亲笔撰写了二千余言的序文,推崇萧友梅先生是"我国近现代音乐文化的开拓者",对他"在北洋军阀和国民党政权的反动统治下",为"我国现代音乐文化事业的开创与建设,披荆斩棘,历尽艰难困苦,奋斗终生",作了热情洋溢的追忆和赞美,叮嘱我们要"饮水思源",记住"没有萧先生为之含辛茹苦、百般操劳的'老音专',就不可能有1949年解放后的上海音乐学院,更不可能有目前活跃在国内外,使我国的音乐文化在世界大放光彩的各方面杰出的音乐人才"。

我以为,贺院长的谆谆教诲,已经说明了我们为什么要编辑出版《萧友梅全集》,因为全集收录的正是萧先生为开拓我国近现代音乐文化付出心血所凝结成的历史文献,也是他为"老音专"含辛茹苦、百般操劳的历史纪录。正如已故廖辅叔教授同为《萧友梅音乐文集》所作序文所说的那样,萧先生的"遗文正是先驱者的遗产,凝聚着他毕生的心血,吉光片羽,都应受到后人的珍视"。

遵照先辈的叮嘱,我们编辑出版《萧友梅全集》,以提供尽可能完备和保持历史原貌的萧氏文稿、作品与各种记载、图片等为目的,将这些历尽沧桑劫难,好不容易幸存下来的萧氏遗稿文献,分编为三卷,即:第一卷·文论专著卷,第二卷·音乐作品卷,第三卷·资料图片卷。每卷的编辑,则严格遵循存真慎校的准则,以使我们今天的莘莘学子和热心读者,能够从不走样的萧氏遗稿接受教益和进行学术探讨。

我们的立意虽然如此,但做得究竟怎样,还要听取各方的批评指正。尤其是我们知道,《萧友梅全集》虽号称"全集",我们的编辑也力求其全,而要真正做到将萧氏文稿与相关资料收全无遗却很难;这就只有依靠在全集各卷陆续编辑推出的过程中和之后,能够得到各方志士仁人的关注帮助,以期继续吸纳可能还遗失流散在外的萧氏文献资料,通过不断的增补充实,而使现在还是初步成型的"全集",能成为名副其实的《萧友梅全集》。

杨立青

2004年11月于上音77周年校庆日

萧友梅全集

第一卷·文论专著卷

编辑说明

一、本卷收辑萧友梅自1907年至1940年间写作和发表的文论专著五十八篇(部),以各篇(部)著述写作或发表先后编次。

二、本卷所辑以作者手稿或首刊稿、初版本为据校勘整理,手稿与首刊稿并存者据以对勘,余则尽可能参照相关材料校录。

三、本卷编校以保持作者著述历史本来面貌为依归,严守存真慎校的准则,除对文稿中一些明显的笔误、刊误、衍文、漏字等加以订正(均径改,必要时注释说明),对部分原刊未加标点的著述按现行规范重新标点,以及对涉及到时间、次序、量值等的数字符号按现行规范作了整理之外,余如:不甚符合今人习惯的用语与行文,与现今通行译名相歧异的外文译语,仅列外文而未予中译的外文词语等等,均一仍其旧而不作任何改动,以利于读者能从著述原样进行研读探索。

四、本卷对作者各篇(部)著述均设“题解”(以 * 为号),以说明其写作或首刊日期与原刊出处,并对文题涉及的事项和进行校勘整理的有关情况扼要阐释。

五、本卷对作者著述涉及的部分人名、地名、书刊、团体、学校、重要词语、不常见的略语和引文出处,以及校勘整理的情况等,择要作了注释,置于各篇篇末;其中有些为作者原注或译者注,则在注释后注明。

编者

2004年11月

目　录

音乐概说*

总　　论

1. 音之发生及种类

凡音之起,必由物体振动,此物理上所证明者也。然物体不同,则所发之音自异。乐理谓声带振动所发之声曰人声;乐器振动所发之音曰器音。且振动之法不一,其历一定时间,整然有序,斐然成章者曰乐音;其错杂不定,忽起忽止者曰噪音(或名非乐音)。音乐上所论只乐音而已。

2. 音之特质

音之特质有四:一曰高低,表音之振动数者也。譬如有两物体,同时振动同数,则所生之音曰同高度音。若两物体同时为异数振动,则所生之音自有差别。其振动数多者曰高音,少者曰低音。人类听官,利钝不同。然平均计,我辈于一秒间能耳辨之音,最低至十六振动,最高至三万八千振动。至于人类能发之声,一秒间自六十五振动至一千零四十四振动而已。二曰长短,表音之连续时间者也。三曰强弱,表音量之多少,即论其发音体振动范围之广狭者也。凡音之强弱,因其所受刺激大小不同,刺激大则振动范围广而音强,刺激小则振动范围狭而音弱。四曰音色,乃表音之本色与振动之波形者也。试取二音高低长短强弱相等者,一使发自风琴(Organ),一使发自小四弦提琴(Violine),其间差异之处,自可辨别。又如琵琶与胡琴合奏,闻者不见其乐器,而能辨其声音者以音色不同也。且乐器之雅俗,全凭音色以辨之。其制法之良恶,奏法之巧拙,亦可变其音色者也。

3. 乐器之种类

自音乐演奏组织上观之,可分为二部:全用人声演奏者曰声乐,其全用乐器演奏者曰器乐。若自音乐演奏地位上观之,亦可大别为二:一曰户外音乐,鼓吹乐,军乐等是也;一曰室内音乐,学校乐,家庭乐,教会乐,剧场乐,舞乐等是也。

4. 乐器之种类

西乐器大别为四种:一曰键乐器,二曰弦乐器,三曰吹乐器,四曰击乐器。兹举其重要者于下:(一)键乐器(Key Instrument)。此乐器具有黑白木牌,为鼓琴者与发音器之关键,

故名黑白键。普通用之洋琴(Piano)、风琴(Organ)皆属此类。洋琴键数八十六(每键发一音),风琴键数自三十九至六十一。各乐器中,以洋琴音最富,故欧美称为标准乐器。此外非无多音乐器,如美国长岛(Long qsland)圆市(Garden city)之风琴(音管多至七千),与英国伦敦学术馆之风琴(音管更多至一万)是也。但此等风琴,地球上仅有一二,非寻常乐器可比,故不得用为普通乐器之标准耳。

(二)弦乐器(String Instrument)。弦乐器又分两类:用罗条(hair)作弓摩擦演奏者曰提琴,如小四弦提琴(Violine),中四弦提琴(Viola),大四弦提琴(Violincello 略名 Cello),最大四弦提琴(Double Bass),低音提琴(Bass Viol)等是也。其用拨(洋拨多用玳瑁制)弹奏者曰洋琵琶(Lute),此乐器有九弦者,有十弦者,皆古代所用;其近代流行者,如五弦琵琶(Banjo)、六弦琵琶(有 guitar,gittern 两种)、七弦琵琶(Lyre)、八弦琵琶(mandoline)等是也。

(三)吹乐器(Wind Instrument)。又名管乐器,分箫笛喇叭两种。箫笛之横吹者,有小箫(Picolo)、大箫(Flute);其直吹者如阿保笛(Oboe),富拉著列笛(Flageolet),古拉料捏笛(Clarinet)——此笛有中音古拉料捏(Alto clarionet)、低音古拉料捏(Bass clarinet)两种等是也。喇叭则信号喇叭(Trumpet),吐郎篷喇叭(Trombone),螺形喇叭(原语不详,形如螺挂在肩上吹者)可雨捏(Cornet)、中音可雨捏(Alto - Cornet)次中音可雨捏(Tenor - cornet)、上低音可雨捏(Baritone - Cornet)、低音可雨捏(Bass - Cornet)等是也。

(四)击乐器(Percussion instrument)。泰西击乐器之发达远逊我国,其普通所用者,只小鼓(Side - drum)、大鼓(Big - drum)、半圆鼓(Kettle drum)(以上革属),铙拔(Cymbal)、三角铁(Triangle)、铜锣(Gong)、铃(Bell)(以上金属)与克斯他捏(Castanets)(状如洋钥,以象牙或坚木制成两个,合挂拇指,以中指击奏,意如我国之拍板)等而已。

5. 音乐定义与分门研究

音乐一语,英语曰 Music,德语曰 Musik,法语曰 Musique,与拉丁语之 Musica,皆由希腊语之 Mousike 转用者。其意出自希腊古代九女神话,谓九女神之一名 Muse,掌诗词文章各艺,其所管之艺术曰 Music 云云。据《乐记》解释,则谓"声相应,故生变,变成方,谓之音。比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐。"然此皆不过自其表面下定义耳。晚近理学日发达,各科学亦日趋于理学的研究。故理学家曰音乐者能感动人心之历时的美术也,可谓深知音乐性质矣。但音乐研究之方面不一:其记载音之高低长短动静强弱,与夫曲节之反复,拍子之种类,音位之变化,及表示乐曲主旨之术语者曰乐谱(Music Book);研究简单乐音之上下移动连结者曰旋律(Melody);总记乐谱之构造与旋律之法则者曰乐典(Musical Grammar);据乐曲以研究乐音调和关系者曰和声学(Harmony);配合多种旋律使发和声者曰对位法(Contraposition);研究乐曲构成法之原理者曰作曲学;研究乐曲之形式者曰音乐形态学;据物理法则研究音乐者曰音响学;考音乐与人身心之关系者曰音乐心理学;综记音乐组织之各种法式与事项者曰音乐组织学;其叙述音乐发达以来与人类进化之关系者曰音乐史学。以上各科莫不以乐典为本,故于首编绍介之,以为研究音乐之初步。

第一编　乐　　典

第一章　乐谱论
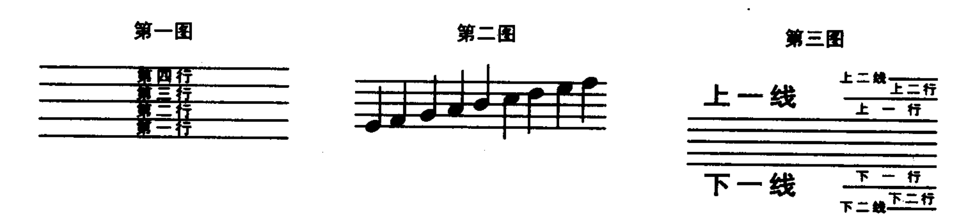
我国音乐发达虽在数千年前,然记曲法向无一定,且所用符号不能统一,以故虽有名曲,亦随得随失。不能保存永远也。考西洋记谱法,其初创自希腊,当时只用最简单文字记录乐曲歌曲,其音之长短,别无记号,只凭歌诗节拍,随意定之而已。至第六世纪末,罗马法王古列哥利第一(Gregory I. 590 - 604 在位)始用线、勾、点、弦等号,记于歌词之上,直接表示音之高低,名曰奈马(Neuma),或名罗马乐谱(Nota Romana)。至十一世纪初,意大利名僧几道・方・亚列错(Guido von Arezzo)出,发明四线制度,记载乐曲(即增二线于奈马谱内构成者也),且记 F、C 二音用红绿线,D、A 二音,则以黑线记之。此四线之间,配置奈马记号,与今日之乐谱记法相仿佛,实近代乐谱之始祖也。延至十二世纪初,民间歌谣与寺院乐之复音法结合后,恐失其正确谐音之妙,于是发明一种符号,表示某音二倍、三倍、四倍之单简关系,此种音乐曰有量音乐(Mensuralmusik),其音符曰有量音符(Mensuralnotenschrift)。据传记所载,有量乐家之最确者,为德人佛朗可・方・克尔伦(Franco von Cöln,1083 - 死年不详),改良有量乐家初时所用之符号。其后,马舌途斯都爬都亚(Marchettus de Pa - dua)、非律丕・都・维吐利(Philipe de Vitry)、约翰捏斯・都・谟利斯(Johannes de Muris)等相继改良,乐谱日趋美备。至十五世纪下半期,更发明乐谱印法。由是古今名曲,得以颁布万国,传诸永远,乐谱统一之功,于此可见。

第一节　高低记号

1．谱表(Stave or Staff)

谱表分单谱表复谱表二种:

(1)单谱表(Simple Stave)又名基础谱表,五线画成,线长与线间距各相等,分五线(Line)四行(Space),数法由下至上(如第一图)。每线每行,各名一度(degree),线行合计,共九度,可记九音符于其上(如第二图)。然乐曲不止九音,故又加小线于此五线之上下以补足之,其小线曰加线(Leger line),加线与线之间或加线与加线之间曰加行(Leger space)(数法如第三图)。



(2)复谱表(Grand Staff)或名大谱表,叠用数个单谱表者也。其连合两个单谱表者,中间约离半英寸,左右两端以纵线与括弧(Brace)连结之(如第四图),键乐器之曲谱全用此谱表,以左右手所奏乐曲不同,故叠用两单谱表,在上者用以记载右手曲,在下者用以记载左手曲。此谱表上下中央皆可设加线,法与单谱表无异。其叠用三单谱表以上构成之大谱表,重音歌曲与高等乐曲多用之,其连结法与设加线法如上。

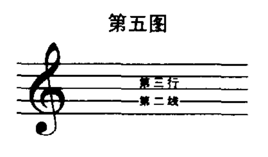
第四图

2. 音部记号(Clef)

音乐高低范围甚广,非一谱表可能全记,故又设音部记号四种,记于谱表之右端,以定音度(degree)之位置。

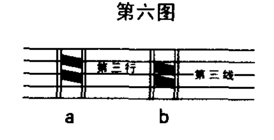
(1)高音部记号(Treble Clef)形如第五图。其腹部中央之线(即第二线)记 G 音,其肩部所在之行(即第三行)记 C 音,故此音部记号又有 G 音记号、C 音记号之称。但中音部记号与次中音部记号,亦有 C 音记号之名,往往令人误会,故 C 音记号一语以后概从省略。

第五图



(2)中音部记号(Alto Clef)有二(如第六图):a 种中音部记号中央二斜线间之行(即第三行)记 C 音,故此记号所示度,与高音部记号无异,不过形式不同耳;b 种中音部记号中央二斜线间之线(即第三线)亦记 C 音,但此记号多用于中四弦提琴(Viola)曲谱。a 种之记号男声中音部歌曲多用之。

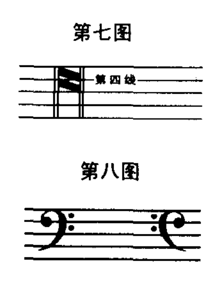
第六图



(3)次中音部记号(Tenor Clef),形与中音部记号相仿佛,唯中央二斜线间之线(即第四线)记 C 音而已(如第七图)。此记号唯图郎篷喇叭(Trombone)曲谱用之。

(4)低音部记号(Bass Clef)其形有二,其用则一(如第八图),其左旁两点间之线(即第四线)记 F 音,故又名 F 音记号。此记号多记在大谱表末端之右端,或低音乐器曲谱之右端。凡有键乐器曲谱与重音歌曲谱,必并用高低音部两记号;其他各乐器曲谱,与单音歌曲谱,则只用一音部记号耳。

第七图



第八图

3. 音名及其振动数

音乐上所用之音,约有百余个,然细核其振动数,可为基础音者,实七个耳。其余或为其振动之倍数(高于基础音者),或为其振动之分数(低于基础音者)。泰西各国概用小罗马字母首七字 a,b,c,d,e,f,g,名此七音,德国则易 b 为 h,且于各字母上加一小线即 $\bar{a}$、$\bar{h}$、$\bar{c}$、$\bar{d}$、$\bar{e}$、$\bar{f}$、$\bar{g}$ 也。各音每高一节 Octave(即高七个音)其音名之上多加一小线(德国式)或一点(英国式),如第九图;故英吉利式之 a 等于德意志式之 $\bar{\bar{a}}$,(又英国记法之 $\dot{c}$……$\dot{a}$ 有用 c'……a"亦有用 c^1……a^1 者),余可类推。其在基础七音下一节者,用大罗马字记之,更

下一节则加一小线或一点于其下以次递加(如第九图)。泰西各乐器中,以洋琴(Piano)音为最富,第九图所载,乃洋琴白键之音名(黑键音名详第七节);第十图所载,乃记洋琴白键之音于大谱表者也。洋琴音大别为高音(自 c̄ 至 a̿)、低音(自 h 至 a̳)二部,更小别之为五:自 c̄ 至 h̄ 曰基础音,自 c̿ 至 h̿ 曰高音,h̿ 以上曰最高音,自 h 至 c 曰低音,H 以下曰最低音(参看第九图)。

各基础音振动(Oscillation 或 Vibration)数,据巴黎理科大学所测定者如下:

c̄ 一秒钟振动数 261.　　其比数假作1. 则

d̄ 一秒钟振动数 293.625　　之比数为9/8

ē 一秒钟振动数 326.25　　之比数为5/4

f̄ 一秒钟振动数 348.　　之比数为4/3

ḡ 一秒钟振动数 391.5　　之比数为3/2

ā 一秒钟振动数 435　　之比数为5/3

h̄ 一秒钟振动数 489.375　　之比数为15/8

ē 一秒钟振动数 522　　之比数为2

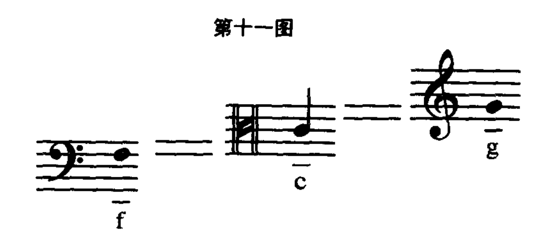
以是类推,音每高一节(Octave),如由 c̄ 至 c̿,或由 c̿ 至 c̿̄,后音振动数必倍于前者,反是音每低一节如由 c̿ 至 c̄ 或由 c̄ 至 c,后者振动数必半于前者矣。故洋琴最高之音(即 a̿̿ 音)有 3480 振动,低音(即 A̳ 音)有 39.1125 振动(注:本编所用音名记法概从德国式)。

(1)各音部记号之关系
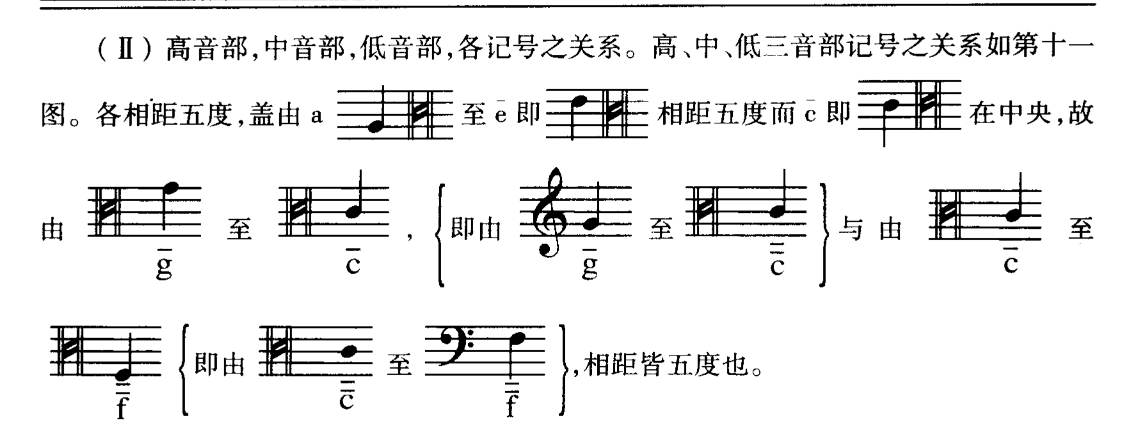
(Ⅰ)高音部记号与低音部记号之关系

乐器之音数多者,每用双谱表记曲,如洋琴、风琴乐谱;其尤著者也,谱表分上下两端(详 A 小节),在上者用高音部记号,在下者用低音部记号,所以制限其音位者也。唯上下两谱之位置,仍有共通之处,如第十图之 c̄ 音是也,盖此 c̄ 音记于上谱为　,记于下谱为　,同在第一加线上(在上谱曰下第一加线,在下谱曰上第一加线);故此 c̄ 音,为两谱表之中央,由是推算则　等于　　等于　,余可类推。

第十一图



（Ⅱ）高音部，中音部，低音部，各记号之关系。高、中、低三音部记号之关系如第十一图。各相距五度，盖由 a 至 $\bar{e}$ 即 相距五度而 $\bar{c}$ 即 在中央，故由 至 ，{即由 至 }与由 至 {即由 至 }，相距皆五度也。



E 人声区域（Range of Human Voice.）

人声之高低因声管大小不同，声管小者声带短，其声高；声管大者声带长，其声低。女子声管，小于男子，故其声高；男子未经过变声期者，声之高低，与女子相仿佛，自成年后，其声比女子约低七音（即一 Octave）。然此不过就其自然声音而论，若能练习，虽男子亦能唱最高音，女子亦能唱最低音也。要之声音，无论发自男女，凡人声区域，自有一定范围，最高至$\bar{\bar{\bar{c}}}$音，最低至 c 音而已（参看第十图）。由 c 至$\bar{c}$分男声女声两大部。男声小别为三：曰低音（Bass），自 E 或 F 至 $\bar{\bar{f}}$；曰上低音（Barytone），自 G 至 $\bar{\bar{g}}$；曰次中音（Tenor），自 c 至 $\bar{\bar{c}}$。女声部小别为四：曰反对中音（Contralto）又名女最低音，自 f 至 $\bar{\bar{f}}$；曰上次中音（Alto）又名男子最高音，自 f 至 $\bar{\bar{f}}$；曰中最高音（Mezzo Soparano），自 a 至 $\bar{\bar{a}}$；曰最高音（Soparano），自 $\bar{c}$ 至$\bar{\bar{\bar{c}}}$（参看第十图）。但普通声乐所谓男女四部合唱，乃男声之低音（Bass）（自 F 至 $\bar{c}$）、次中音（Tenor）（自 c 至 $\bar{g}$）与女声之中音（Alto）（自 g 至 $\bar{\bar{c}}$）、高音（Soprano）（自 $\bar{c}$ 至 $\bar{\bar{g}}$）组成者也。

第二节　长短记号

凡乐曲必有演奏与休息两部，演奏部所用记号曰有声符号，休息部所用记号曰无声符号。

一、有声符号

有声符号表示乐音之长短者也，分三种曰单音符，曰加点音符，曰三连音符。

（1）单音符（Simple Note）有七种：

1. 𝅝全音符；

2. 𝅗𝅥或𝅗𝅥半音符，长等于全音符之$\frac{1}{2}$，又名$\frac{1}{2}$音符；

3. 𝅘𝅥或𝅘𝅥四分一音符，长等于全音符之$\frac{1}{4}$；

4. 𝅘𝅥𝅮或𝅘𝅥𝅮八分一音符，长等于全音符之$\frac{1}{8}$；

5. 𝅘𝅥𝅯或𝅀十六分一音符，长等于全音符之$\frac{1}{16}$；

6. 𝅘𝅥𝅰或𝅁三十二分一音符，长等于全音符之$\frac{1}{32}$；

7. 𝅘𝅥𝅱或𝅂六十四分一音符，长等于全音符之$\frac{1}{64}$。

(a) 各音符之名称及其记法：各音符之椭圆圈或椭圆点曰符头，在直线之一端形如小旗者曰钩，直线与钩之总称曰符尾，各音符符尾之方向视谱表之位置而定，符头在谱表下部者，则符尾向上，在谱表上部者，则符尾向下；但符尾向上记者，其直线写在符头之左，向下记者，写在符头之右钩之方向；除数音符连记之外(如♩♫之类)，以向左为常。

(b) 音符之时值：各音符之连续时间曰时值，时值之长短以拍数计，但须于七种音符内，用一个为标准，譬如每一秒钟一拍[拍法不一，或以鞭拍(演奏时指挥用)，或以手拍，或以口计(教室内用)，初学者多用拍节机记之，详下节]，以四分一音符一个充之，则每个四分一音符，有一秒之时值，每个八分一音符，有半秒之时值，每个1/2音符，有二秒之时值，余可类推，第十一图所载，乃表各音符时值之关系者也。

(2)加点音符(Dotted Note.)

各乐音之长非只七种，譬如有某音长于1/4音符而短于1/2音符者，则此音无音符可记，盖以𝅗𝅥记之，失之太长，以♩记之又失之太短，故又设一种加点音符以补助之，其种类有二：

(一)单加点音符：其记法于单音符符头之左旁加一点，表示其音之时值，比原音符长一半，譬如半音符加一点则成𝅗𝅥. 而其时值有三个四分一音符之长矣，故

1. 𝅝.(单加点全音符)=𝅝加𝅗𝅥,
2. 𝅗𝅥.(单加点半音符)=𝅗𝅥加♩,
3. ♩.(单加点1/4音符)=♩加♪,
4. ♪.(单加点1/8音符)=♪加𝅘𝅥𝅯,
5. 𝅘𝅥𝅯.(单加点1/16音符)=𝅘𝅥𝅯加𝅘𝅥𝅰,
6. 𝅘𝅥𝅰.(单加点1/32音符)=𝅘𝅥𝅰加𝅘𝅥𝅱。

(二)复加点音符：其记法于单音符之左旁加二点，表示其音之时值，比原音符长四分三，第一加点长等于音符之$\frac{1}{2}$，第二加点，等于第一加点之$\frac{1}{2}$即原音符之$\frac{1}{4}$也。譬如半音符加二点即𝅗𝅥.. 而四个八分一音符之长，再加其四分三，即三个八分一音符，故连原音符合计共有七个$\frac{1}{8}$音符也)故

1. 𝅝..(复加点全音符)=𝅝加𝅗𝅥加♩,
2. 𝅗𝅥..(复加点半音符)=𝅗𝅥加♩加♪,
3. ♩..(复加点$\frac{1}{4}$音符)=♩加♪加𝅘𝅥𝅯,

4. ♪..（复加点$\frac{1}{8}$音符）=♪加♪加♬，

5. ♬..（复加点$\frac{1}{16}$音符）=♬加♬加♬，

普通所用加点音符，只此十一种，余以罕用，概略之，第十二图表各加点音符之价值者也。

(3)三连音符(Triplet)

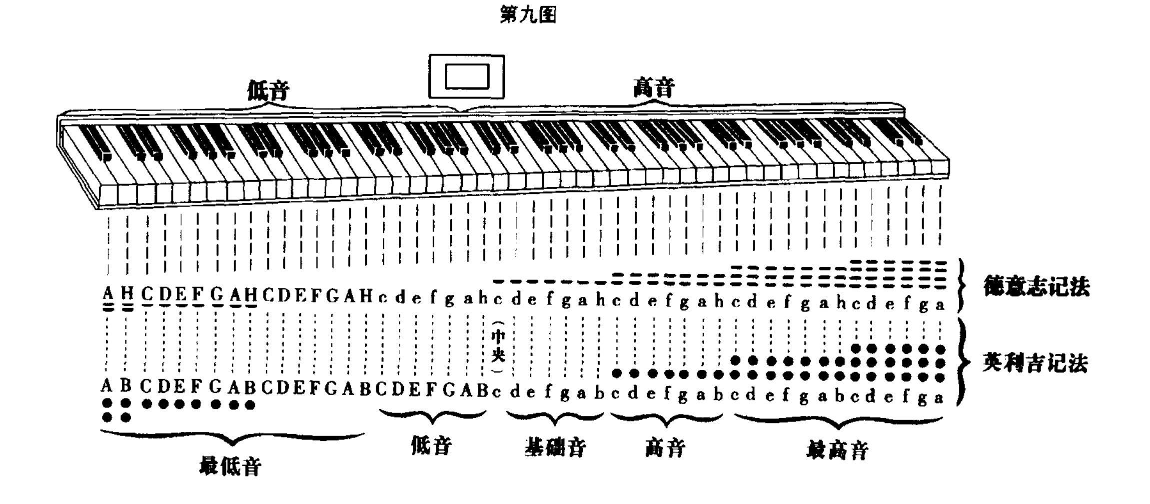
乐曲之一部，常有连结四分一音符三个，奏如半音符一个，连结八分一音符三个，奏如四分一音符一个者，此种音符曰三连音符，符之上旁或下旁画一弧线，附记3字，表示三个音符连和者也，三连音符概有五种：

1. 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥（3）= 𝅝 ，2. ♫♪（3）= ♩ ，3. ♩♩♩（3）= 𝅗𝅥 ，

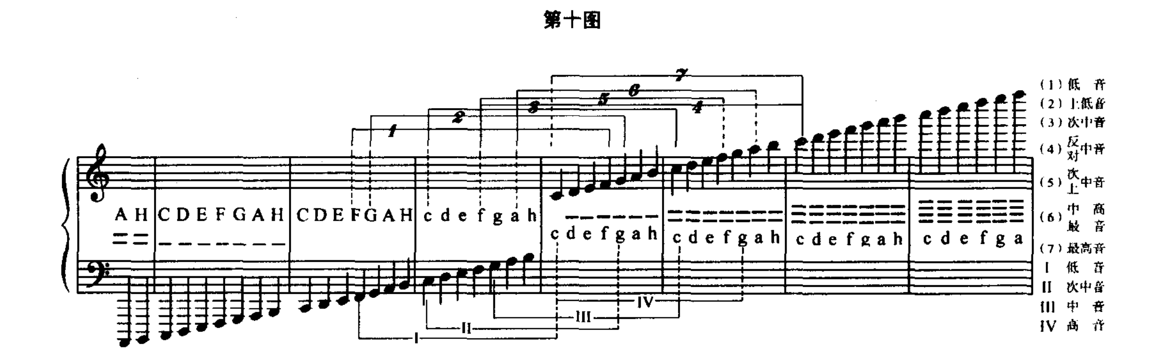
4. ♬♬♬（3）= ♪ ，5. ♬♬♬（3）= ♬ ，

此外，洋琴乐曲常有连结十六分一音符五个或七个，奏如四分一音符一个之时值者，再详下节。演奏此等音符，自拍子上计之，曰变拍子（详拍子节），第十三图乃表三连音符与单音符之比较者也。

第九图



第十图



第十一图

甲 即全音符之区分	乙 左图之相应音符
$\frac{1}{1}$ 即全音符	
$\frac{1}{2}$	
$\frac{1}{4}$	
$\frac{1}{8}$	
$\frac{1}{16}$	
$\frac{1}{32}$	
$\frac{1}{64}$	

第十二图

甲
各加点音符之比例

乙
左图之相应音符

$\frac{1}{2}$加点音符　音符　加点

$\frac{1}{4}$加点音符　音符　加点

$\frac{1}{8}$加点音符　音符　加点

$\frac{1}{16}$加点音符　音符　加点

$\frac{1}{32}$加点音符　音符　加点

$\frac{1}{2}$复加点音符　音符　第一加点　第二加点

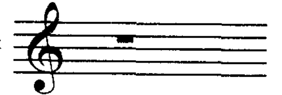
$\frac{1}{4}$复加点音符　音符　第一加点　第二加点

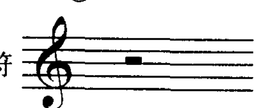
$\frac{1}{8}$复加点音符　音符　第一加点　第二加点

二、无声符号
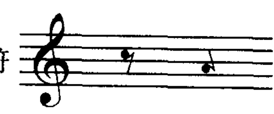
无声符号，表示乐曲休止之长短者，分二种：曰休止符，曰加点休止符。

(1)休止符(Rest)
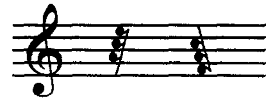
1. 全休止符(Whole－Rest)时值等于全音符 
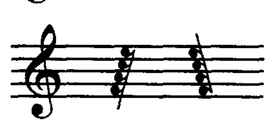
2. 半休止符(Half－Rest)时值等于半音符 

3. 四分一休止符(Quarter－Rest)时值等于四分一音符 

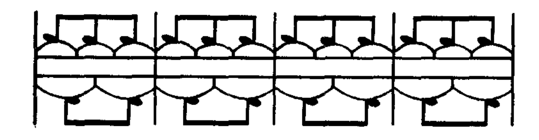
4. 八分一休止符(Eighth)时值等于$\frac{1}{8}$音符 

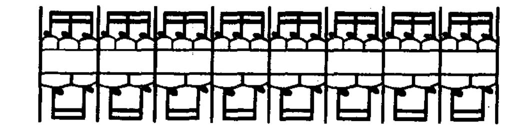
5. 1/16 休止符(Sixteenth)时值等于$\frac{1}{16}$音符。

6. 1/32 休止符,时值等于$\frac{1}{32}$音符。

7. 1/64 休止符,时值等于$\frac{1}{64}$音符。
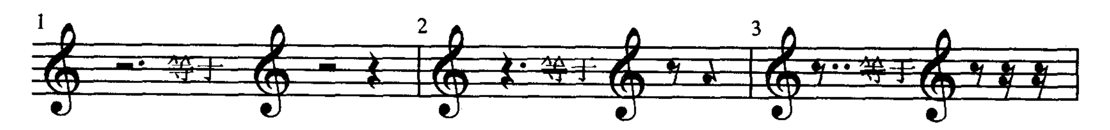
第十三图





(2)加点休止符(Dotted Rert)

加点休止符之时值,与加点音符相等;复加点休止符乐曲上罕用之,如下图:



1. 加点半休止符,2. 加点四分一休止符,3. 复加点$\frac{1}{8}$休止符,余可类推。

第三节　拍子组织各记号

凡乐曲演奏时,于一定时间内必有一定之强弱,所谓拍子者是也,其组织以纵线与数字表之。

一、纵线(Bar)
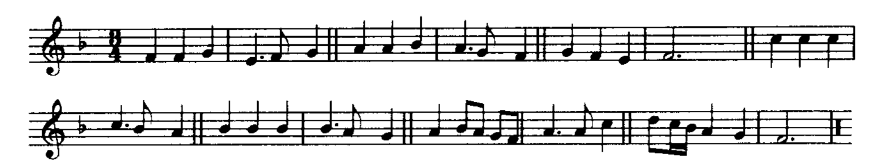
纵线有二种,一单纵线,二复纵线,皆直贯谱表五线者也。

(1)单纵线(Simple Bar)

单纵线用法有二:一用以等分乐曲全部之时值,为无数小节(Bar),即纵线与纵线间之小部分也;二用以区别声音之强弱,凡在小节右端之音符皆强声(Accent),左端之音符皆弱声,如下图。

(2)复纵线(Double Bar)

复纵线用法有四种:(一)用于乐曲之末端,其记法以一小线一大线为常,间有用三大线者,亦有用一长大线一短大线者。(二)用以区别乐曲段落。(三)用于乐曲之变调变拍子之处。(四)用于歌曲歌词停顿之处。以上三者记法,或用一小线一大线,或并用两大线,如下图。



拍子记号区别乐曲之拍子者也。叠用亚刺伯数字，记于曲首，音部记号之次（但中途变拍子者不在此论）。上数字表示一小节内音符与休止符之个数，下数字表示其音符与休止符之种类者，如$\frac{2}{4}$拍子表示每一小节有四分一音符二个，$\frac{6}{8}$拍子表示一小节内有八分一音符六个也。

二、拍子种类

拍子大别为两种，一曰偶数拍子（又名普通拍子），每小节内之拍数，以二或二之倍数进行者；二曰三进拍子（略名三拍子），每小节内之拍数以三或三之倍数进行者也。

（甲）偶数拍子 有二

Ⅰ. 二拍子	Ⅱ. 四拍子
1. ¢或$\frac{2}{2}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥	1. ¢或$\frac{4}{2}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥
2. $\frac{2}{4}$ ♩ ♩	2. C $\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩
3. $\frac{2}{8}$ ♪ ♪	3. C $\frac{4}{8}$ ♪ ♪ ♪ ♪

（已）三进拍子 有四

Ⅰ. 二拍子	Ⅱ. 四拍子	Ⅲ. 九拍子	Ⅳ. 十二拍子
1. $\frac{2}{3}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	1. $\frac{6}{4}$ 𝅗𝅥. 𝅗𝅥.	1. $\frac{9}{4}$ 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥.	1. $\frac{12}{4}$ 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥.
2. $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩	2. $\frac{6}{8}$ ♩. ♩.	2. $\frac{9}{8}$ ♩. ♩. ♩.	2. $\frac{12}{8}$ ♩. ♩. ♩. ♩.
3. $\frac{3}{8}$ ♪ ♪ ♪	3. $\frac{6}{16}$ ♪. ♪.	3. $\frac{9}{16}$ ♪. ♪. ♪.	3. $\frac{12}{16}$ ♪. ♪. ♪. ♪.

注意：上图C字乃Common Time（即普通拍子）之略字，乐曲中最多用者也，¢者C之半也。
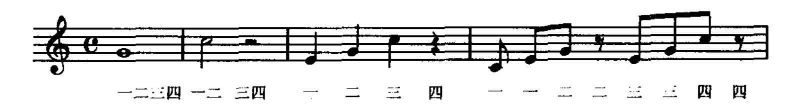
三、变拍子

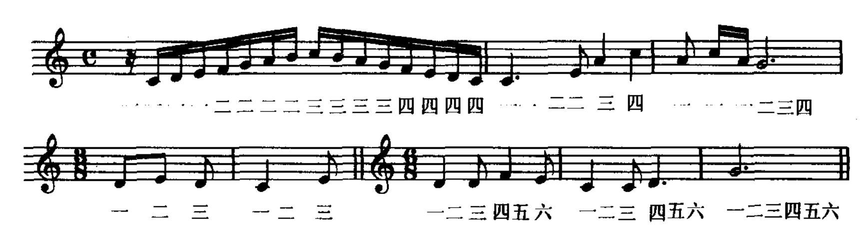
乐曲中有连奏三个$\frac{1}{4}$音符，长如半音符者，或三个$\frac{1}{8}$音符，长如$\frac{1}{4}$音符者，曰变拍子［图见第二节（A）之（3）］

四、拍子数法

凡习器乐，最要拍子整齐，故习时，必低声数之，唯其数法因音符休止符不同，兹略揭

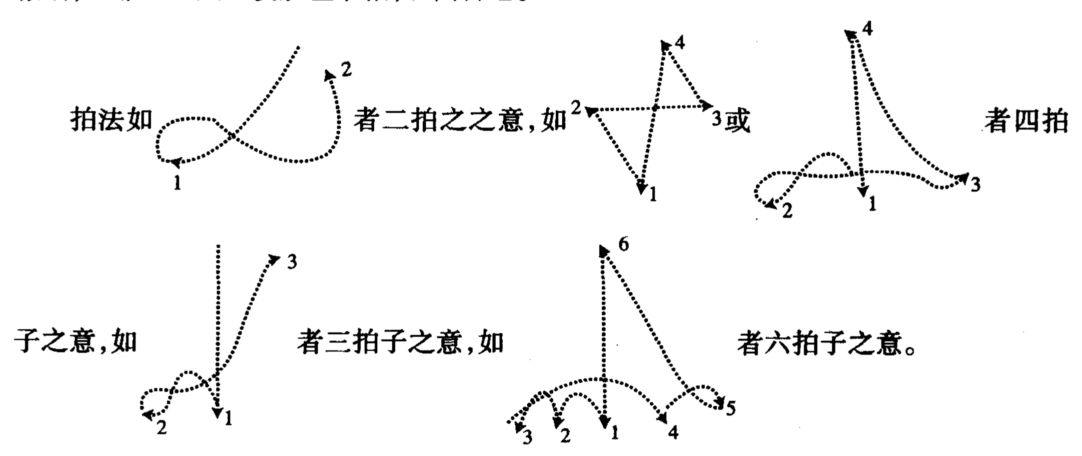
其大要如下，余可类推。





五、拍法
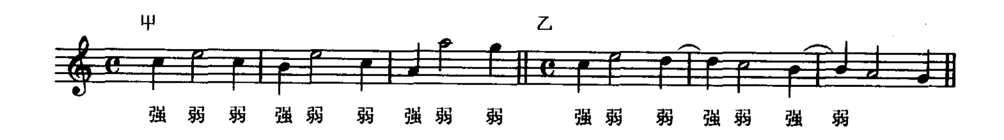
泰西每逢多数人奏乐时，必有指挥者执鞭（或短木棒）向空指挥，其挥法悉应乐曲拍子数，乐曲之强弱以挥法大小辨之，其缓急则乐曲并进，故唱歌者之视线必集于指挥者之鞭端，盖非此不足以使众应节拍，和曲旨也。



拍法如　者二拍之之意，如　或　者四拍子之意，如　者三拍子之意，如　者六拍子之意。

六、变强弱（Syncopatiou）

变强弱者，凡乐曲中自然强弱之弱声部，其弱声部音符，遇与同高度强声部之音符，结合为一音时，则强声部音符变为弱声，弱声部音符变作强声，如下甲图乃表各小节之自然强弱，乙图乃表其变强弱者也。
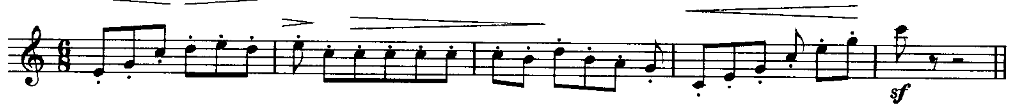


第四节　强弱术语

乐曲各部，音量大小不同，音量大者强鼓之，音量小者弱鼓之，其强弱术语以意语为标

准,共有十六种,记于谱表首端或曲中之一部分

1. Pianissimo ……………… 略语 pp ……………………………………………… 最弱
2. Mezzo Piano ………… 略语 mp ……………………………………………… 稍弱
3. Piano …………………… 略语 p ………………………………………………… 弱
4. Mezzo …………………… 略语 m ………………………………………………… 中庸
5. Mezzo Forte ………… 略语 mf ………………………………………………… 略强
6. Forte …………………… 略语 f …………………………………………………… 强
7. Fortissimo …………… 略语 ff …………………………………………………… 最强
8. Forte Piano ………… 略语 fp ……………………………………………… 强后弱
9. Piano Forte ………… 略语 pf ……………………………………………… 弱后强
10. Crescendo …………… 略语 cresc. 符号 < ………………………………… 渐强
11. Diminnendo 或 Decrescendo ……… 略语 dim. desresc. 符号 > ………………………………… 渐弱
12. Swell …………………… 符号 < > ………………………………… 渐强渐弱
13. Sforzanbo 或 Sforzado …………… 略语 sf 或 sfz 符号 > 或 Λ ………………………… 骤强
14. Accent ………………… 略语 ac. ………………………………………… 特强
15. Stacato ………………… 符号 ……………………………… 垂点(音极短而不连)
16. Marcato ………………… 符号 ……………………………… 圆点(音稍短而不连)



上图所示即圆点,垂点,渐强,渐弱,骤强各符号之记法也。

第五节　速度术语(附拍节机)

速度术语多以法、意两国语为标准,记于乐谱首端右肩上,表示全曲进行之速度者也,其记于曲之一部分者,效力只及一部而已。术语分两种:

(一)简单速度术语

1. Prestissimo ………………………………………………………… 极迅速
2. Presto ………………………………………………………………… 甚速
3. Allegro ……………………………………………………………… 速
4. Allegretto …………………………………………………………… 疾
5. Moderato …………………………………………………………… 寻常
6. Andante …………………………………………………………… 稍缓

7. Andantino ………………………………………………………… 缓于 Andante
8. Adagio ………………………………………………………………… 缓
9. Larghetto ………………………………………………………… 徐(不及 largo)
10. Largo ……………………………………………………………… 缓徐
11. Lento ……………………………………………………………… 甚徐
12. Grave ……………………………………………………………… 缓徐而庄严

(二)复杂速度术语

1. Adagio e sostenuto(意) …………………………………………… 缓而一律
2. Adagio non troppo(意) …………………………………………… 缓而不淫
3. Un Poco adagio(意) ………………………………………………… 稍缓
4. Andante cantabile con moto(意) ………………………………… 缓而溜亮有势
5. Andante con moto(意) ……………………………………………… 缓而有势
6. Andante con espressione(意) ……………………………………… 缓而明亮
7. Allegretto grazioso(意) …………………………………………… 速而高雅
8. Allegretto spiritoso(意) ………………………………………… 速而活泼有生气
9. Allegretto vivace(意) ……………………………………………… 连而快活
10. Allegretto animato(意) …………………………………………… 速而勇壮活泼
11. Allegro scherzando(意) …………………………………………… 急速快活
12. Allegro con spirito(意) …………………………………………… 速,欢悦有勇气
13. Allegro vivace(意) ………………………………………………… 速,活泼有生气
14. Allegro morderato(意) …………………………………………… 常速
15. Allegro di molto(意) ……………………………………………… 极速
16. Allegro con brio(意) ……………………………………………… 速而有勇气
17. Allegro ma non troppo(意) / Allegro non troppo(意) / Allegro non tanto(意) ……………… 速而不淫 / 速而不太过
18. Allegro leggiero(意) ……………………………………………… 速而极温雅
19. Allegro risoluto(意) ……………………………………………… 速而确定
20. Allegro piacevole(意) …………………………………………… 速而愉快
21. Allegro comodo(意) ……………………………………………… 速而温雅
22. Allegro en galop(法) ……………………………………………… 速如 galop 舞曲
23. Allegro maestoso(意) …………………………………………… 速而庄严
24. Molto Allegro(意) ………………………………………………… 甚速
25. Tempo di minuetto(意) …………………………………………… 如 minuetto 舞曲拍子
26. Tempo di mancia(意) ……………………………………………… 进行拍子

27. Tempo di ballo(意) …………………………………………………… 舞曲拍子

28. { rallentando 略语 rall(意)
ritardando 略语 rit.(意) } …………………………………… 渐缓

29. accelerando 略语 accel(意) ………………………………………… 渐速

30. { ritenente(ritenute)略语 riten.(意)
ritardando 略语 ritard.(意) } …………………………… 延声

31. { poco ritenente(意)
poco ritardando } ………………………………………… 稍延声

32. A temp 略语 A tem.(意) …………………………………………… 本来速度

33. 1'itesso tempo(意) ………………………………………………… 同拍子

34. ad libitum(意) ……………………………………………………… 随意

35. Frisch und munter(德) …………………………………………………… 速

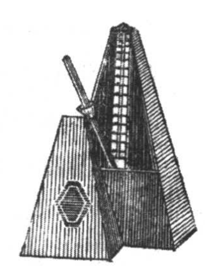
36. Nicht schnell(德) …………………………………………………… 不急

以上各速度,多用拍节机计之。拍节机(Metronom Tatkmesser)创自奥国机械师 Mälzel 氏(西 1817 年),形如方锥体,前有钢振子,腹部内有发条,其构如时辰钟,以弹力振动其振子者也。振子与其后部,刻划度数,另有铅钟,套于振子外,可上可下,表振子度数与其子一振相当 1/4 音符(即♩),或 1/8 音符(即♪)一个为单位者也。乐曲记此单位如(♪ = 120),书于曲首右肩速度术语之次。德人 Wagner 氏后加报钟于其内,其目的使报明乐曲每小节之响音(Accent)者也。兹将速度术语与拍节度数对照如下:

自♩=40
至♩=69 } Lango　　　自♩=72
至♩=96 } Larghetto

自♩=100
至♩=126 } Adagio　　　自♩=126
至♩=152 } Andante

自♩=160
至♩=184 } Allegro　　　自♩=184
至♩=208 } Presto



以上对照表,不过示其大概耳,此外因乐曲种类与作者意向不同,其速度单位,固可随意增减也。

第六节　曲旨标准语

凡奏乐曲必有感情伴之,表示此感情之语,英语曰 expression,表白之义即乐曲之曲旨也,曲旨标准语概用意大利文,记于乐曲之首或一部分(双谱表之乐曲,多记此语于两谱间),用意大利体字。兹择录其最普通者释于下:

alla polacca …………………………………………………… 奏如波兰舞曲

ben marcato ………………………………………………………… 甚明白

brio ……………………………………………………………… 有势

con espressione …………………………………………………… 明亮
con fuoco …………………………………………………… 以勇气热情
con anima …………………………………………………… 勇壮活泼
dolce …………………………………………………… 柔和
dolce e Leggiero …………………………………………………… 柔和之轻
dolce e Legato …………………………………………………… 柔和之滑
delicatamente veloce …………………………………………………… 速而优美
con affetto …………………………………………………… 以感情
espressivo …………………………………………………… 明亮
grazioso …………………………………………………… 优美
legato …………………………………………………… 圆滑
leggiero …………………………………………………… 轻滑
leggiero assai …………………………………………………… 十分轻滑
marcato …………………………………………………… 显著
molto vivace …………………………………………………… 甚快活
malto vivace e leggiero …………………………………………………… 甚快活之轻
malto vivace encrgico …………………………………………………… 甚快活有势
poco marcato …………………………………………………… 稍显
pesante …………………………………………………… 重
risoluto …………………………………………………… 刚毅
spiritoso …………………………………………………… 活泼有生气
sempre legato …………………………………………………… 常圆滑
scherzo …………………………………………………… 戏弄,诙谐
sempre dolce legato …………………………………………………… 常柔滑
quieto …………………………………………………… 静
variation 略语 Var. …………………………………………………… 曲旨变化
vivace …………………………………………………… 快活
vivace assai …………………………………………………… 十分快活
vivace giocoso …………………………………………………… 快活嬉嬉

第七节　变音记号

一、一音与半音之别

凡有键乐器(如洋琴、风琴),每一节音(Octave)有五黑键,七白键,此十二键可发十二音,但音程上所论由甲音至乙音之间,有一白键或黑键存在者,始成一音级(Step),或名一度,如C音至D音,D音至E音,F音至G音,G音至A音,A音至B音等是也(此等音

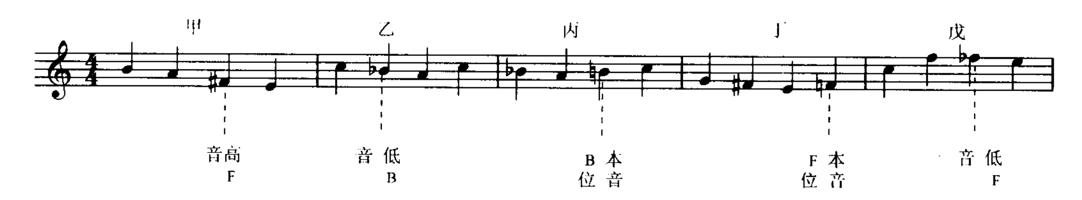
之间,皆有一黑键在,参看第一节第九图自明)。若甲乙二音间无黑白键存在,则此二音只成半音级(Halfstep),或名半度,如E音至F音与B音至C音是其例也(此等两音间均无黑白键存在)。故曰一音者,一音级所发之音也,曰半音者,半音级所发之音也。

二、高半音记号

高半音记号形如♯,呼为Sharp,"高"字之意,记于乐曲中某音符之右傍,表示弹某音之左上半音,如下图(甲)节中之应弹F音者,转弹其左旁之黑键音,此黑键音曰Sharp F(记作♯F),即高F之义也。

三、低半音记号

低半音记号形如♭,呼为Flat,"低"字之意,亦记于乐曲中某音之右傍,表示弹某音之右下半音者也。如下图(乙)节中之应弹B音者,转弹其右旁之黑键音,此黑键音曰flatB(记作♭B),即低B音之义;又如戊图之应弹F音者,转弹其右旁之白键(即E音),故此白键之E音亦可谓之flat F(♭F)也。



四、本位记号

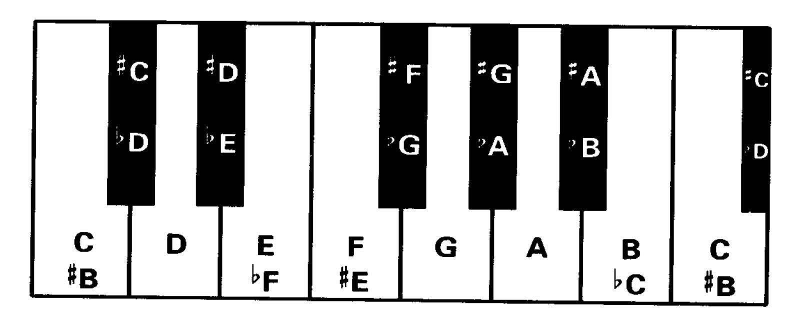
本位记号形如♮呼为Natural,本位之意,亦记于音符之右旁,表示将已受高、低记号之音符复其原位者也;如上图(丙)节之♮B音表示将bB音复其原位也,(丁)节之♮F亦然。

五、高低及本位记号之效力

以上高、低、本位三种记号,记于乐曲中某音符之前者,其效力只及一小节内。若此等记号记于曲之首端,或某大段落之首端时,则其效力及全曲或全段,曰效力及全曲者,指乐曲内之音符凡与此三种记号所在之音位同名者,皆须应其记号弹奏也。如下图♯记首之F音位,表示此曲内所有在F音位之音符(无论连数高低),均弹♯F之意,上三种符号之记在乐曲首端者曰调号(Key signature)。调号之组织及种类第三章音阶论内再详论之。

六、高低之关系
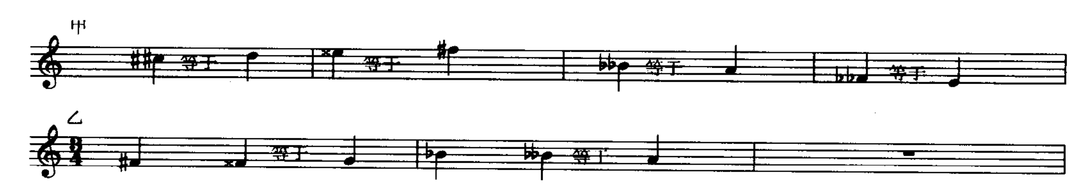
(B)、(C)二节所说,凡某音符之右傍,有♯记号者,表示其音高半音,其音符右傍,有♭



记号者,表示其音低半音。然#,♭两记号,因其所记于音符之位置不同,其高度有全相等者,有全不相等者,譬如下图之#C与♭D,#D与♭E,#F与♭G,#G与♭A,#A与♭B皆高度相等者也,至如#E与♭F、#B与♭C则不然,盖#E=F,♭F=E,#B=C,♭C=B,各相差半音,以E与F,B与C之间无黑键存在故也。(下图只表一节音名与高低记号之关系,余可类推)
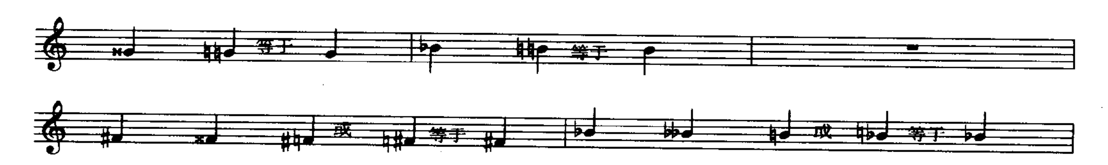
七、倍高及倍低记号

倍高之记号有四种:##,×※与*,倍低记号只用♭♭以表之。其用法有二,一用以直接增高一音或降下一音(记法如下图甲),一用在已有高低记号之次,表示将已高半音已低半音之音符,再升降半音也,此两种记号之效力只及一小节内(如下图乙)。



八、倍高倍低记号之还原法

某音一旦受倍高倍低记号之后,欲复本位音时,用双本位记号消之,形如♮♮,记法如下图甲。若某音前之倍高倍低记号,成至间接时(如上图乙例),则消之之法(指复为单高,或单低),只用一本位记号与一个#或♭足矣,其记法如下图乙。以上两种还原法之效力,亦只及一小节内耳。



第八节　装饰记法
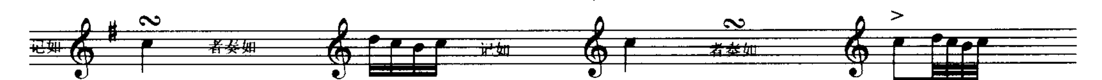
西乐曲中,往往记载一种特别记号或小音符于谱表之上下者,奏法拍法与普通各符号不同,另发一种美音,以修饰其旋律,犹文章上之有点缀也,其记法曰装饰记法(Verzierungen[德],Ornaments[英]),其所发之音曰饰音。装饰记法有五种:

(1)短音(Appoggiatura[意]或Der Vorschlag[德])

短音有二种,皆用小音符附记于一小节之首端,唯乙种之小音符之中部更加一小斜线(如第一图乙),示其音更短而亮也。拍子计法两者不同,甲种之时值,占后音符之一半,或三分一,或三分二,弹时皆附响音(即Accent)。乙种时值只占前音符之一个三十二分一音符耳,其响音在短音之次。若乙种记号记在曲之首端,或休止符之次,则其饰音之时值不算入拍子内(如第一图[丙][丁]之首一个)。此外尚有复短音,时值亦算入前音符(如第一图丁)。

(2)回转音(Turn[英]或Der Doppelschlag[德])

表回转音之记号用∽，其记法有二，一横書一直書，横書记法小别为二：
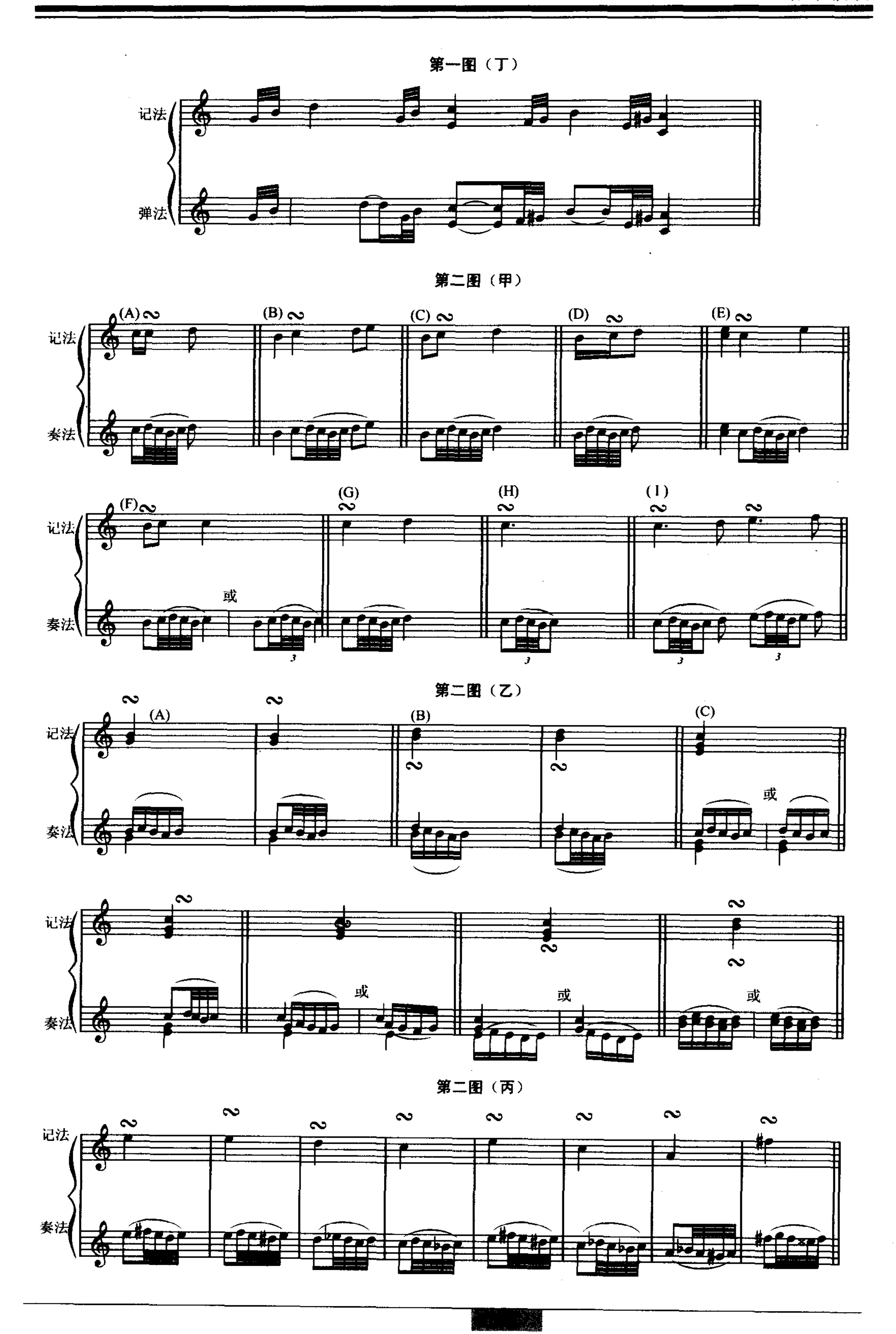


因其前后音符与高低记号之关系更分为三种，第二图（甲）乃表示一回转音记号与单音符之记法奏法者，第二图（乙）表示回转音记号与复音符之记法奏法者，其（丙）图乃表示回转音记号与高低记号连结之记法奏法者，直書记法，亦分二种：

第一图（甲）

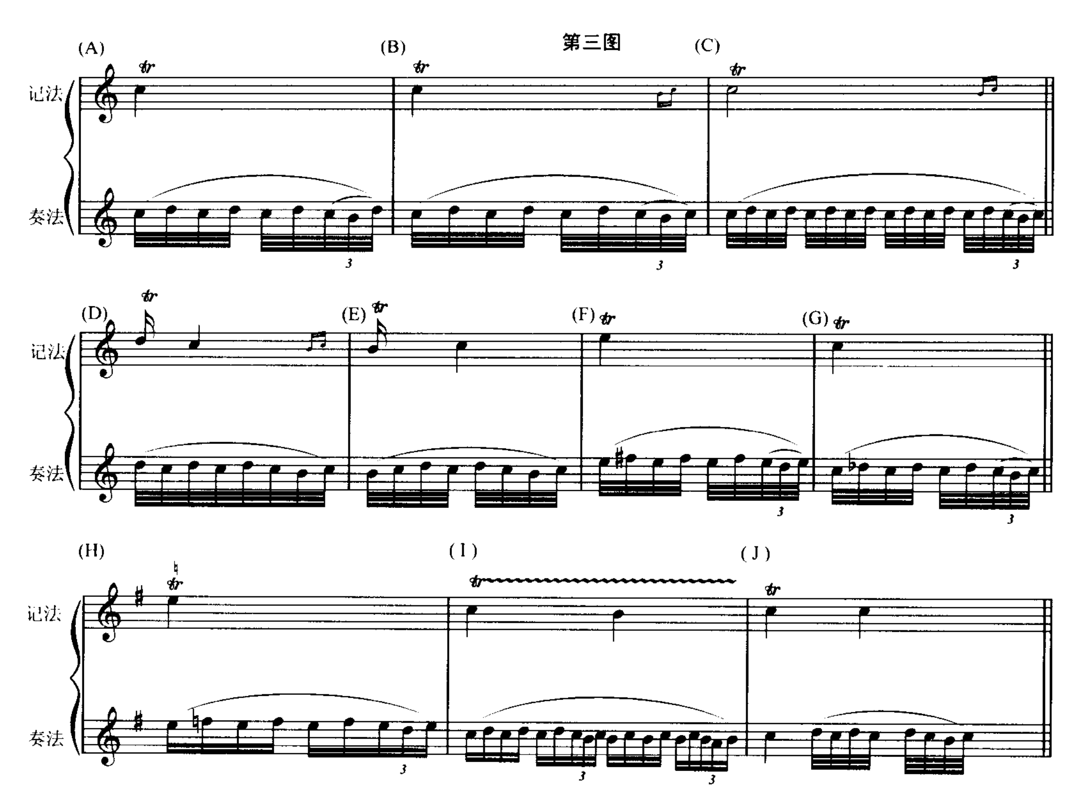
第一图（乙）

第一图（丙）


第一图（丁）
记法
弹法
第二图（甲）
(A)
(B)
(C)
(D)
(E)
记法
奏法
(F)
(G)
(H)
(I)
记法
或
奏法
第二图（乙）
(A)
(B)
(C)
记法
或
奏法
记法
或
或
或
奏法
第二图（丙）
记法
奏法

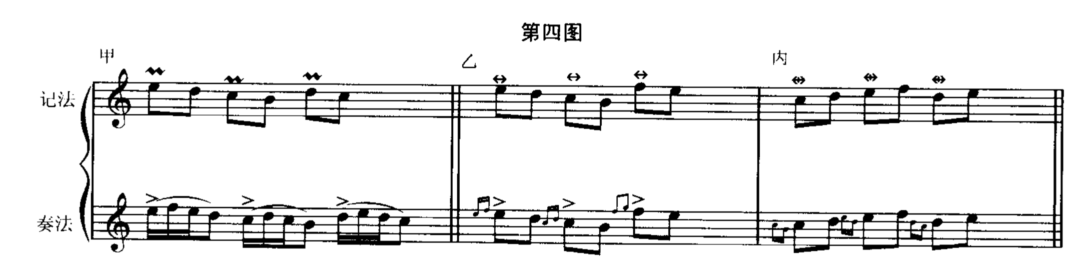
(3)震音(Trillo[意]或Trillen[德]Trille[法])

震音之记号,用略字 tr,或 tr…………表之,记于音符之上,奏法将主音(指记号下之音)与其上位音或下位音交互震动,其回数愈速愈佳,普通以一个四分一音符之震音,奏如八九个三十二分一音符者为标准。震音记号之外有附记小音符或#,b,♮等记号者,约分十种,如第三图。
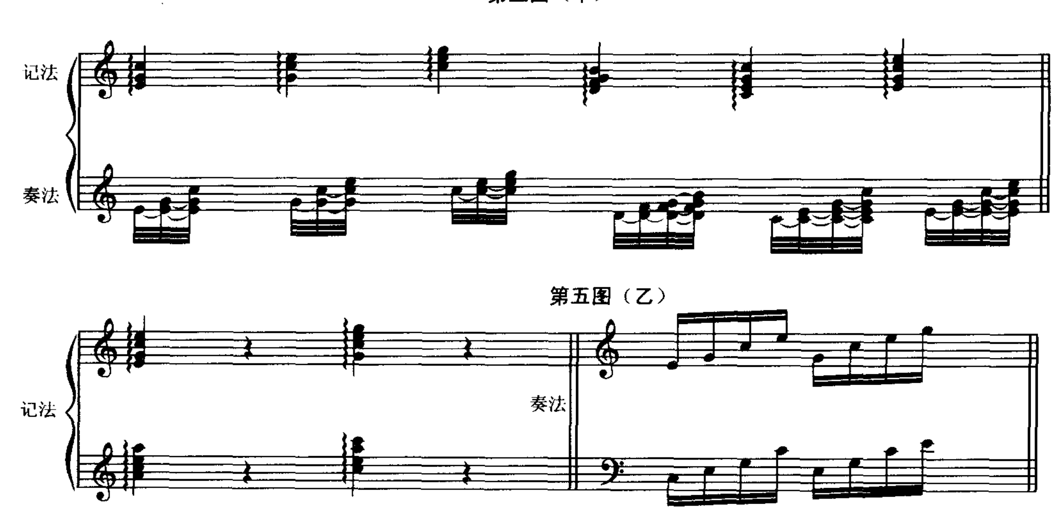


(4)波动音或波状音(Mordente[意])

波状音记号分三种,皆记于谱上,用 u 号者曰反跳音(Pralltriller[德]),如第四图(甲);用↔号者曰急跳音(Schmeller[德]);如第四图(乙);用↔号者曰波动音(Mordent[德]),如第四图(丙)。(甲)、(乙)二种记号所在之音符,皆有响音(Accent),(乙)、(丙)二种奏时加二小音符,与复短音(第一图[丁])相仿佛,其小音符之时值不计入拍子内。



第五图（甲）



(5)拨音(Arpeggio[意]或 Harpeggio)

拨音为谐音上装饰之一,原用于古箜篌,而洋琴沿用之者也,其记号如⁞,记于音符之右傍,奏法有二,一使各音次第连结不放(如第五图[甲]),一随奏随放者也(如第五图[乙])。乙种奏法,多用于洋琴,甲种奏法多用于风琴。

第九节　杂记号

(1)反复记号(Repeat)

乐曲中有全曲复奏者,有复奏一部分者,用反复记号表之,其类有六:

1. 如 𝄆 　 𝄇 或 𝄆 　 𝄇

与𝄋记号或略语 D. S.(是意语 Dol Segno 之略)皆用以反复乐曲之一部或全部者也。

2. 用 D. C. 略语者乃复始之意,有时用意语 Da capo 表之,皆记于曲之末端。

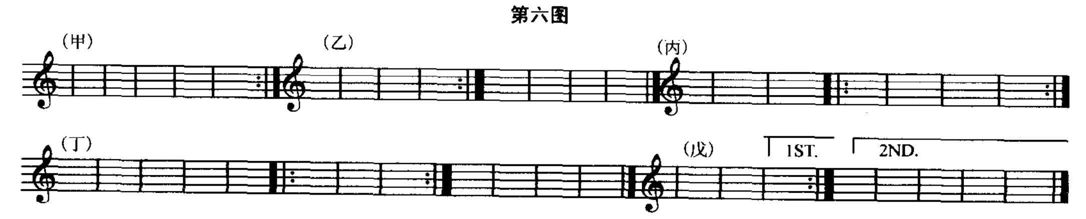
3. Fin 此亦意语 Fine 之略,末尾、完了之义。
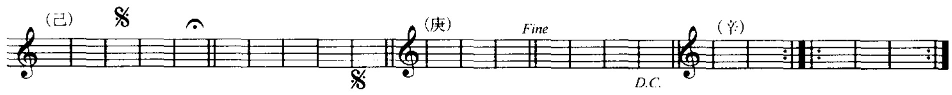
4. 此记号由延声记号𝄐(Pause)与复纵线合成,用如 Fine.

5. 1. 　 2. 　或 1st 　 2st 　或 1ma 　 1da 　皆表乐曲复奏之末部不同者也。

反复记号用法表

第六图





(甲)表示乐曲全体复奏者也。

(乙)表示乐曲前半部复奏者也。

(丙)表示乐曲后半部复奏者也。

(丁)表示乐曲中部复奏者也。

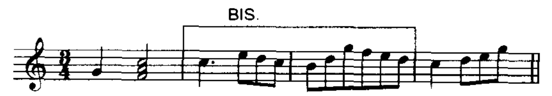
(戊)表示乐曲第一次奏至 1st. 节。第二次复奏时。不奏 1st. 节，改奏 2nd. 数节者也。

(己)表示乐曲奏至末尾时，从有𝄋号之节复奏，至𝄐处终结者也。

(庚)乐曲奏至末段，复由曲首节起奏，至 Fin 处止者也。
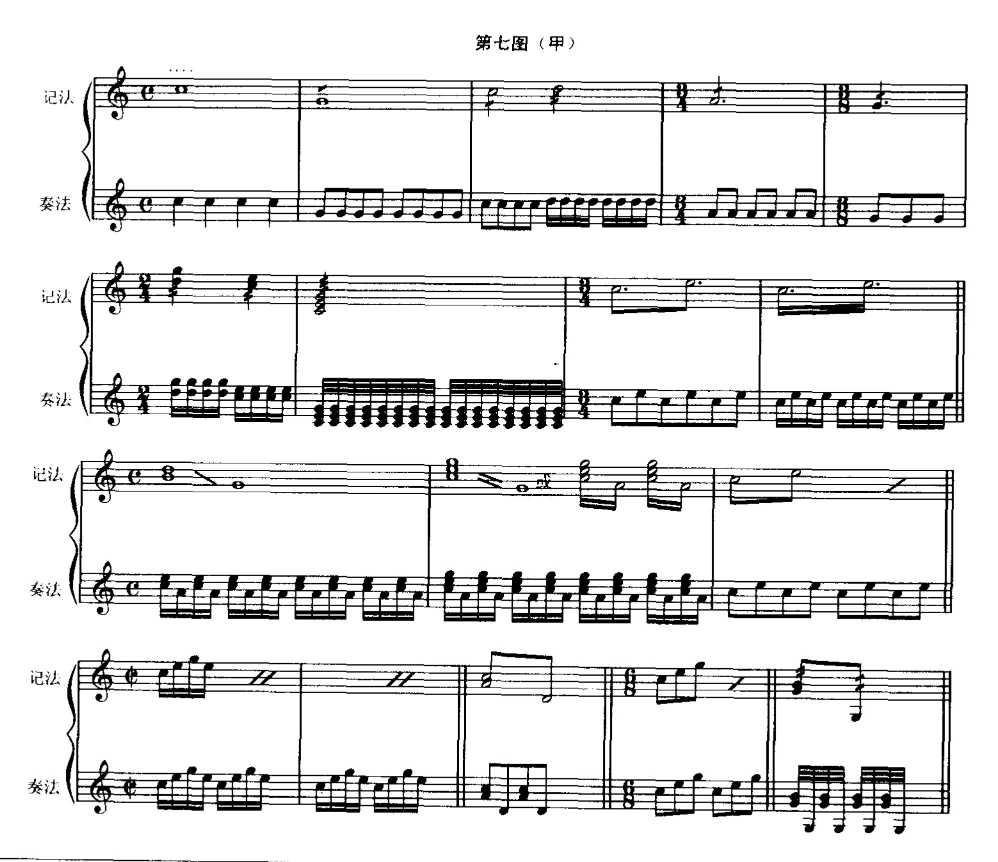
(辛)表示曲之前后两部皆复奏者也。

此外，乐曲中有只复奏一二节者，记如下图：



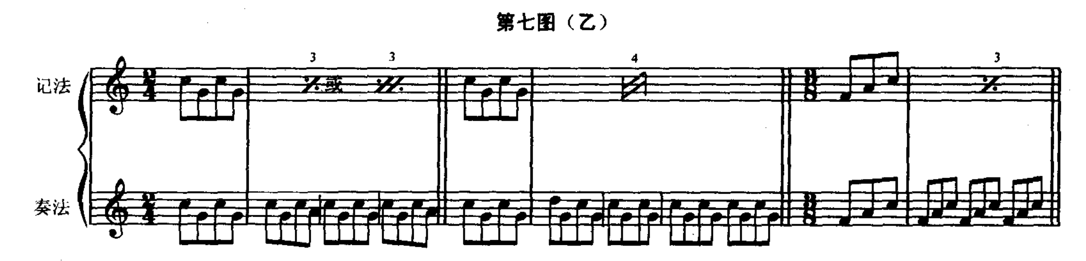
(2)省略记号(Abbreviatura[意])

一、音符省略记法



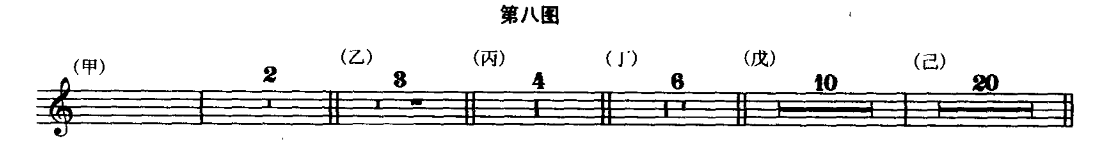
第七图（甲）

第七图（乙）



音符省略记法，如第七图分（甲）（乙）两种，（甲）种用以省略一小节内之音符，（乙）种用以省略数小节内之音符。其节数之多少用亚剌伯数字记于省略记号之上。

第八图



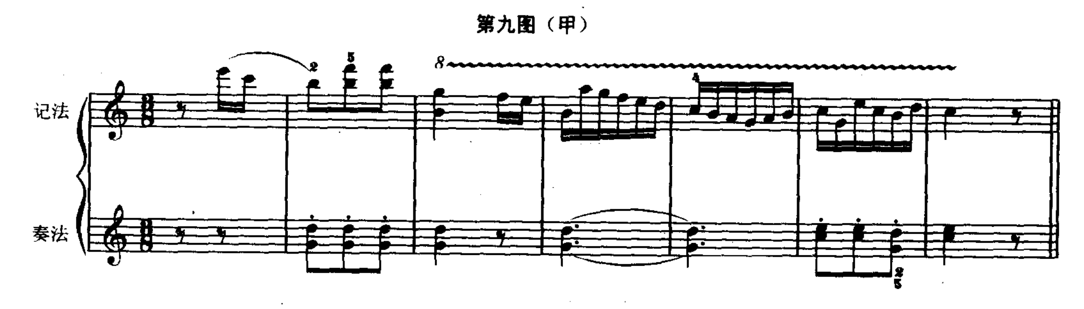
二、休止符省略记法

此记法用如音符省略记法之（乙）种所略节数（无论其拍子如何），亦以数字志之于上。

三、八音高低省略记法

乐曲中音调太高太低时，多不便于记谱（以加线太多有碍乐谱篇幅也），故又设二种记号以省略之，一用 8va alta……或 8va alth……（此是意语 Ottava alta 之略，高一节音［即八音］之义也），一用 8va bas. ……（此亦意语之 Ottava bassa 略，低一节音之义也）。前者记于谱表之上，后者记于谱表之下。前者用处最多，其记法有更略书为 8va 或 8a……或只用 8……而已。如第九图（甲）是其记法，其奏法则如（乙）图。其还原法用意语 loco 表之，或只记其略语 L 于点线之末，如 8……L 表示音符奏至 L 之处，再还原位也。

第九图（甲）



（3）曲线（Bind）

曲线形如图，用法用二：其连结二个以上之异位音者曰 Slur（异位曲音线），如本节第九图（甲）（乙）之首二节上所记者是也，凡在此曲线下之音符，皆须圆滑奏之；其连结二个以上之同位音者曰 Pic（同位音曲线），如本节第九图（甲）（乙）之第四第五两节上下所记者是也，凡同位音符之上有此曲线者，无论其音符之数多少，只作一回奏之，如本节第九图

之第四第五两节有两个四分一加点音符,然只奏如一个二分一加点音符耳,余可类推。

(4)指法记号

指法记号有二种:(甲)以小亚刺伯数字1,2,3,4,5表示两手之拇指、食指、中指、无名指、小指;(乙)种以十,1,2,3,4表之。洋四弦提琴曲谱之指法,则以1,2,3,4四数字,表示左手之食指、中指、无名指与小指。

四、延长记号 Pausa(意)或 Pause(德)

延长记号用𝄐,记于一音符或一休止符之上,其延长度视音符休止符之长短不同,如延长全音符(或休止符)半音符(或休止符)者,长倍于本符;其延长四分一音符(或休止符)或八分一音符(或休止符)者,长约三倍或四倍原符。延长乐曲之末数节或一段之末数节者,用意语 ritardando, ritardato, ritenendo, ritenente, 等表之,或只用其略语 rit. …………。

第十节 音乐术语集

(注意)略语 It.(意语),Fr.(法语),Ger.(德语),Eng.(英语),Gk.(希腊语),Lat.(拉丁语)。

A.

Accompaniment(Eng.) …… 伴音
Ad Libitum(Lat.) …… 随意
Affrettando / Affrettate (It.) …… 加速
All Ottava (It.) …… 节音(高一节音或低一节音)
Al Segno,或 al seg. 即𝄋 …… 反复记号
Alto(It.) …… 中音部
A piacere / A piacimento (It.) …… 随意
Aria(It.) …… 歌调
Arioso(It.) …… 歌调法
Assai(It.) …… 极最
A tempo(It.) / A tempo giusto,略 Atem.(It.) …… 依正拍子

B

Ballal(Eng.) …… 歌之一种
Ballade(Ger.) …… 舞曲

Barcarolle(Fr.) …………………………………………………… Venetian 之歌
Beat(Eng.) …………………………………………………… 波形音
Ben(It.) …………………………………………………… 十分清楚
Bis(Lat.) …………………………………………………… 二回
Breve(Eng.) …………………………………………………… 二全音符
Brise(Fr.) …………………………………………………… 拨音

C

Cadence(Eng.) …………………………………………………… 抑韵
Cadenza(It.) …………………………………………………… 同上
Cantante(It.) …………………………………………………… 歌者
Canto primo(It.) …………………………………………………… 第一最高音部
Capo(It.) …………………………………………………… 首,始
Capriccio(It.) …………………………………………………… 不规则乐句
Cavatina(It.) …………………………………………………… 简歌调
Chant(Fr.) …………………………………………………… 歌曲
Coda(It.) …………………………………………………… 乐曲末数节
Col(It.) …………………………………………………… 以
Common time(Eng.) …………………………………………………… 普通拍子
Campound common time(Eng.) …………………………………………………… 复杂普通调拍子
Compound minor scale(Eng.) …………………………………………………… 复杂短音阶
Compound triplet time(Eng.) …………………………………………………… 复杂三拍子
Con(It.) …………………………………………………… 以
Concento(It.) …………………………………………………… 和声,一致
Con dolore(It.) …………………………………………………… 悲哀
Con gravita(It.) …………………………………………………… 严肃
Con pedale(It.) …………………………………………………… 用踏板
Crotchet(Eng.) …………………………………………………… 四分一音符

D

Da(It.) …………………………………………………… 由,自
Dacapo al fine(It.) …………………………………………………… 复始至终
Da capo al segno(It.) …………………………………………………… 复始至𝄋号
Dal segno(It.) …………………………………………………… 反复记号
Degree(Eng.) …………………………………………………… 度

Demisemiquaver(Eng.) …… 三十二分一音符
Descending scale(Eng.) …… 下行音阶
Diapason(Gk.) …… 八,音一节音
Diatonic (Eng.) …… 全音阶
Di molto(It.) …… 甚,十分
Diminished interval(Eng.) …… 减音程
Dissonant interval(Eng.) …… 不协音程
Divertimento(It.) …… 短曲
Doctor of Music(Eng.) …… 音乐博士
Dominante(Fr.)Dominant(Eng.) …… 属和弦
Double flat(Eng.)♭♭ …… 倍低记号
Double sharp(Eng.)♯♯或× …… 倍高记号
Driving Mote(Eng.) …… 变强弱音符
Duple Time(Eng.) …… 偶数拍子

E

Ed(It.) …… 与,及
Emphasis(Eng.) …… 响,音,增声
Energico. 或 Energicamente(It.) …… 着力,有势
Ende(Ger) …… 终,末尾
Enharmonic scale(Eng.) …… 四分音阶
Equal time(Eng.) …… 等拍子,即偶数拍子
e sostenuto assai(It.) …… 十分保持

F

Facilita(It.)Facilité(Fr.) …… 容易
Fantaisie(Fr.)Fantasia(It.)Fantasie(Ger.) …… 想像曲
Finale(It.) …… 乐曲末段
Fondamento(It.) …… 和弦基础音,基础低音
Forzando'(It.)略语 Forz. Fz. …… 一音强
Frase(It.) …… 乐节乐句
Frisch und munter(Ger.) …… 速

G

Galop,Galopade(Fr.) …… 2 至 4 拍子之快活舞曲

Giusto(It.) ………………………………………………………… 严密(拍子)
Grace(Eng.) ………………………………………………………… 临时装饰
Grace notes(Eng.) ………………………………………………… 装饰音符
Grave(It. Lat. Fr. Eng.) …………………………………… 庄严,缓拍子

H

Harmony(Eng.) ……………………………………………………… 谐音
Harmonic scale(Eng.) …………………………………………… 和声音阶
Harp(Eng.)Harpe(Fr.)Harfe(Ger.) ……………………………… 洋箜篌

I

Il(It.) ……………………………………………………………… 意语冠词
Imitazione(It.) …………………………………………………… 模仿
Imperfect consonances(Eng.) ………………………………… 不完全协音程
Impromptu(It.) …………………………………………………… 临时演奏
Improvvisare(It.) ……………………………………………… 临时歌曲之组织
Innocente,Innocentemente(It.) ……………………………… 天真烂漫,儿戏
Intrada Introduzione(It.) ……………………………………… 引
Introduction(Eng.) ……………………………………………… 引
Istesso(It.) ………………………………………………………… 同
Istesso tempo(It.) ……………………………………………… 同拍子

K

Kap ellmeister(Ger.) …………………………………………… 司乐者,指挥者

L

Leading note(Eng.) ……………………………………………… 导音
Ledger Line(Eng.) ………………………………………………… 加线
L. H. (Left hand 之略)(Eng.) ………………………………… 左手
Loco(It.) …………………………………………………………… 音符奏如本来位置

M

Ma(It.) ……………………………………………………………… 然
Maggiore(It.)(Major)(Eng.) …………………………………… 长调
M. d. (mano diritta(It.)与 main droite(Fr.)之略语) ……… 右手

M. g. (main gauche(Fr.)之略) …………………………………… 左手
Marcia(It.)Marche(Fr.) …………………………………… 进行曲
Mediante, Mediant(Fr.) …………………………………… 中和弦
Melody(Eng.) …………………………………… 1. 曲调,2. 旋律
Même(Fr.) …………………………………… 同
Même mouvement(Fr.) …………………………………… 同速
Minim(Eng,)Halbenote(Ger.,)Bianca(It.) …………………………………… 半音符
Minor(Lat.) …………………………………… 短调
Minuetto(It.)Minuet(Fr.) …………………………………… 十七世纪中之高雅舞曲
Modulation(Eng.) …………………………………… 转调
Molto(It.) …………………………………… 甚
Movimento(It.)Movement(Eng.) …………………………………… …音律,移动

N

Nicht schnell(Ger.) …………………………………… 不速
Notturno(It.) …………………………………… 性质温和之乐曲

O

O(It.) …………………………………… 或
Obbligato(It.) …………………………………… 乐曲主部
Opera(Eng.) …………………………………… 歌剧
Opus 略语 Op. (Lat.) …………………………………… 集

P

Passing note(Eng.) …………………………………… 经过音
Pedale(It.)略曰 Ped. …………………………………… 洋琴风琴之踏板
Perfect consonance(Eng.) …………………………………… 完全协音程
Periodo(It.)Periode(Fr.)Period(Eng.) …………………………………… 乐句
Peu à peu(Fr.) …………………………………… 渐渐
Phrase(Eng.) …………………………………… 乐句
Piacere, a piacere(It.) …………………………………… 随意
Pitch(Eng.) …………………………………… 高度
Piu(Fr.) …………………………………… 稍
Pizzicato(It.)Pince(Fr.)Gekneipt(Ger.) …………………… 不用弓以指(弦乐谱用语)
Plus(Fr.) …………………………………… 更

Poco(It.) …………………………………………………………………… 稍
Poco a poco(It.) ………………………………………………………… 渐渐
Poi(It.) ……………………………………………………………………… 然后
Polacca(It.) ……………………………………………………………… 波兰舞曲
Polka(Eng.) …………………………………………………… 2/4 拍子之舞曲
Portamento(It.) ………………………………………………… 声音继续或高举
Possibile(It.) ………………………………………………………………… 务须
Potpourri(Fr.) ……………………………………………………………… 曲名
Prelùdio(It.) …………………………………………………………………… 引
Premiere(Fr.) ………………………………………………………………… 第一
Prima(It.)
Primo(It.) } ………………………………………………………………… 同上

Q

Quadrille(Eng.) …………………………………………………… 分五段之舞曲
Quasi(It.) ……………………………………………………………………… 如
Quasi allegretto(It.) ……………………………………………… 如 allegretto
Quadruple Croche(Fr.) ………………………………………… 六十四分一音符
Quaver(Eng,)Croche(Fr.)Achtclnote(Ger.) ………………………… 八分一音符

R

Resoluzione(It.) ………………………………………………………… 解决法
Rinforzando, Rinforzare
Rinforzato(It.)略为 Rin., rf. } ………………………………………… 着力
Romance(Eng.)(Fr.)Romanza(It.) …………………………… 曲名,创自罗马。

S

Second 或 Seconda(It.) …………………………………………………… 第二
Segno(It) …………………………………………………………………… 记号
Semi(Lat.) ……………………………………………………………………… 半
Semibreve(Eng.) ………………………………………………………… 全音符
Semiquaver(Eng.) ……………………………………………… 十六分一音符
Segue(It.) ……………………………………………………………… 接续,继续
Sempre(It.) ……………………………………………………………………… 常
Sforzato, Sforzando(It.) ………………………… 略语 sf. sfz. 强声(一音符)

Senza(It.) ……………………………………………………………… 无
Senza Replica(It.) ……………………………………………… 无反复
Shake(Eng.) …………………………………………………………… 震音
Siciliana(It.) ………………………………………… Sicilian 之温雅舞曲
Smorzando,Smorzato(It.) ………………………………………… 渐消减
Soggetto(It.) ………………………………………………………… 题
Solo(It.) ……………………………………………… 独唱,独弹,独舞
Sonate(Fr.)Sonata(It.) ……………………………………………… 长曲
Sonatine(Fr.)Sonatina(It.) ………………………………………… 短曲
Sostenuto(It.)Sostenendo(It.) ……………………………………… 保持
Stesso(It.) ……………………………………………………………… 同
Subdominant(Eng.) ……………………………………………… 次属和弦
Submediant(Eng.) ……………………………………………… 次中和弦
Suite(Fr.) ………………………………………………… 乐章种类或继续
Supertonic(Eng.) ………………………………………………… 上主和弦
Suspension(Eng.) …………………………………………………… 留音

T

Tacet(Lat.,)Tace(It.) ……………………………………………… 休止
Tanto(It.) ……………………………………………………………… 如是
(例)Allegro *non tanto* ………………………………………… 非如是速
Tema(It.)Theme(Fr.)Thema(Ger.) ……………………………… 主音,主题
Tempo(It.) …………………………………………………………… 拍子
Tenuto(It.)Tenu(Fr.) ………………………………………………… 固守
Timoroso(It.) ………………………………………………………… 踌躇
Tonic(Eng.) ………………………………………………… 主调音,主和弦
Transposition(Eng.) ………………………………………………… 变调法
Tremendo,Tremolate(It.) ………………………………………… 全弦震动
Tremolo(It.) ………………………………………………………… 摇动音
Triad(Eng.) ………………………………………………… 三和音,三和弦
Trio(Eng.) ……………………………………………… 三部合奏,三部合唱
Tutta forza(It.) ……………………………………………………… 全强

U

Un poco(It.) …………………………………………………………… 稍

Uneqnal time(Eng.) ………………………………………… 三进拍子

Unisoni(It.) ………………………………………………… 同音

V

Valce(It.) Valse(Fr.) …………………………………… 舞曲名

Voce(It.) …………………………………………………… 声音

Volta(It.) …………………………………………………… 回,次

Volti Subito(It.)略语 v. s. ……………………………… 速翻(乐谱)

Waltz(Eng.) Walzer(Ger.) ……………………………… 舞曲名

第二章　音阶论(Scale)

第一节　音阶定义

乐无分古今中外,必有一定音阶,曰音阶者,以旋律中之主音为第一音,依一定之次序,排列七音作成一列如阶级然,故名音阶,其第一音为音阶之主,名曰主调音(Key－note)。欧洲近世音乐之音阶,自组织上分为二种,一曰全音阶(Diatonicscale),一曰半音阶(Chromatic)。

	音名	阶名
1	c̄	do
2	b̄	ri
3	ā	la
4	ḡ	ra
5	f̄	fa
6	ē	mi
7	d̄	re
8	c	dllo

第一图

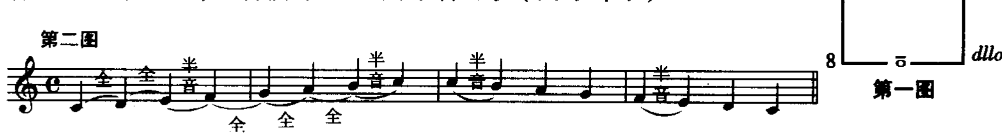
第二节　全音阶(Diatonic Scale)

全音阶成自五个全音与两个半音(参看前章第 L 节(A)。因其排列不同,更分为二种,一曰长音阶一曰短音阶。

一、**长音阶**(Major scale)

1. 长音阶构成法。长音阶之排列,第一音至第二音,第二音至第三音,第四音至第五音,第五音至第六音,第六音至第七音,皆全音;第三音至第四音,第七音第八音,皆半音。以图表之如右,图至中之主调音(即第一音)为 c 音,故此音阶曰 c 调音阶,以谱表之如第二图,全音阶中之无调号者也。(调号详下)

第二图



2. 阶名与音名之别

长音阶之数虽多,唯唱之之法则一耳,此即所谓阶名也;阶名只视其音之次序而定,与调之种类无关系也。欧美通以 Do(第一音),Re(第二音),mi(第三音),fa(第四音),sol

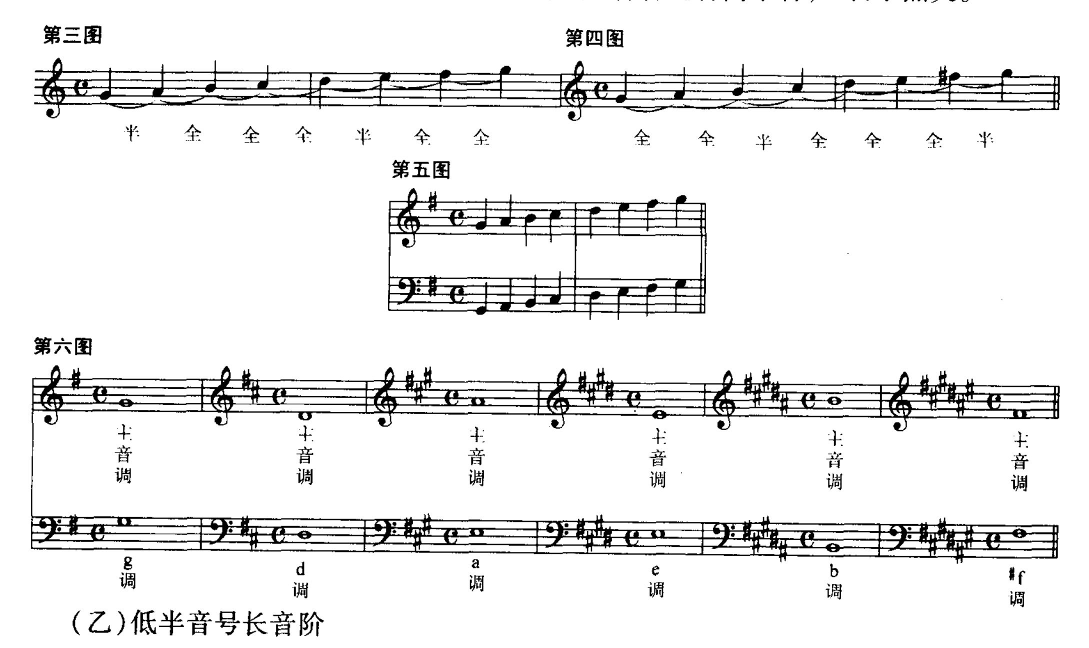
(第五音),la(第六音),si(第七音),do(第八音)(注意:此即高一节[octave]音之音阶之首音也),如国乐之合,士,乙,上,工,尺,六也。唱音阶由下而上者曰上行,自上而下者曰下行。其第七音与第八音之半音曰导音(Leading tone)。音名各有一定(详前章第一节)不能变易者,阶名只有七个,无论以何音为主调音,皆可用也。

3. 长音阶之种类

长音阶除c调之外(第二图所表即c调),因其主调音不同,别用调号以表之。调号大别为二:一用高半音记号(即♯),一用低半音记号即♭,用♯者曰高半音号长音阶(或名♯号长音阶),用♭者曰低半音号长音音(或名♭号长音阶)。c调长音阶,不用高低记号,且为各调长音阶之模范,故又名自然长音阶,亦名模范长阶。

(甲)高半音号长音阶

长音阶之用♯号,所以升高某音,使其组织与模范音阶相同者也。譬如以g音为主调音,顺次排列一节,其组织必不等于模范音,以其第六音至第七音是半音,第七音至第八音是全音也(见第三图),故欲使g调长音阶之组织等于c调音阶,必须记一♯(高半音号)于第七音F之前,使第七音F高半音(即F音之左黑键音如第四图,参看第二图)。但乐曲如属g调,则此♯号必记于曲首音部记号与拍子记号之间(如第五图),表示全曲内凡属f音者,皆弹高半音之意,即g调之号也,故名(普通用)曰调号(key - signature)。高半音号长音阶共有六种,如下:以谱表之如第六图,故G调F音高半音,D调F音与C音各高半音,A调F音C音、G音各高半音,E调F音、C音、G音、D音各高半音,B调F音、C音、G音、D音、A音各高半音,与♯F调之F、C、G、D、A、E各音之各高半音,一目了然矣。



(乙)低半音号长音阶

♭号长音阶构成之目的与♯号长音阶无异,唯所用符号相反耳,前者使某音高半音以一致模范音阶,后者某音低半音使与模范音阶一致故也,♭号长音阶亦有六种如下:

1. F 调一个♭，B 音低半音；

2. B♭调两个♭，B 音、E 音各低半音；

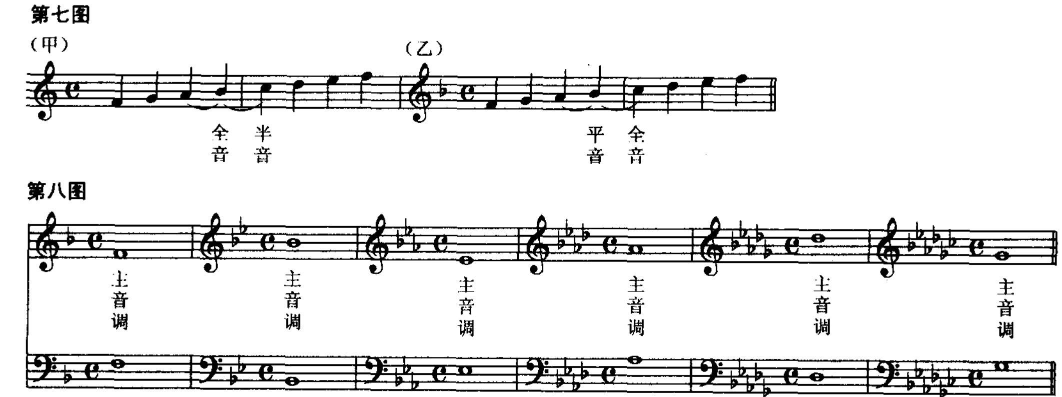
3. E♭调三个♭，B 音、E 音、A 音各低半音；

4. A♭调四个♭，B 音、E 音、A 音、D 音各低半音；

5. D♭调五个♭，B 音、E 音、A 音、D 音、G 音各低半音；

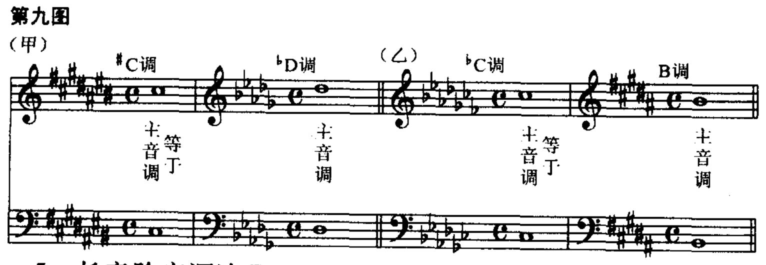
6. G♭调六个♭，B 音、E 音、A 音、D 音、G 音、C 音各低半音。

各调号记法，以谱表之如第八图第七图中之（甲）以 F 为主调音而未成长音阶者也，其（乙）图 F 调音阶之既成者也。



4. 高低半音号长音阶之关系

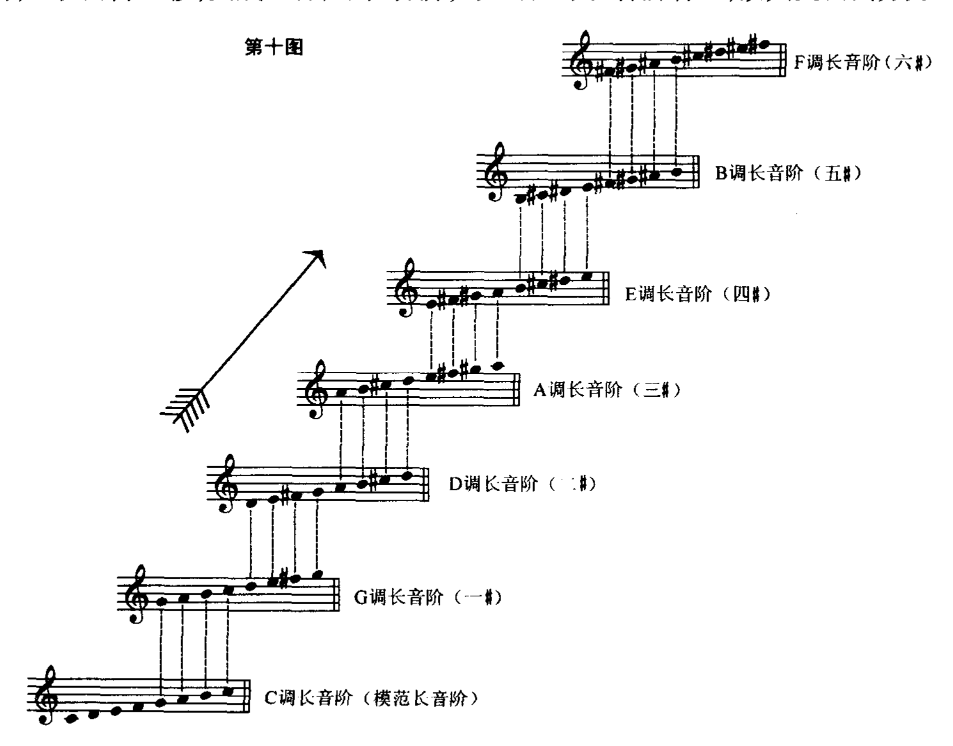
细察♯号与♭号各调，有同主调音而异调号者，如 f♯（第六图之末图）调与 G♭调是也（第八图之末图），F♯调之主调音为♯F 音，即 F 音之右黑键；而 G♭调之主调音，当 G 音之左黑键（即♭G 音），故此两个（即六♯调与六♭调）之主调音相同（参看第一章第七节）；主调音同，则其音度相等，唯调号不同，因而音名亦生差异，要之，此二调实质上同，形式上异，苟非十分高尚乐曲，两者固可通用也。此外，尚有♯C（七♯号）与♭C（七♭号）两调，此二调与♭d 调、B 调之关系，亦如六♯调与六♭调，唯前二调（指♭C，♯C 两调）调号太繁，故作曲者记曲，多删繁就简，以其形式虽异，实际相同也，故此♯C，♭C 二调，谓为废调亦无不可，姑录之以备参考，如第九图。



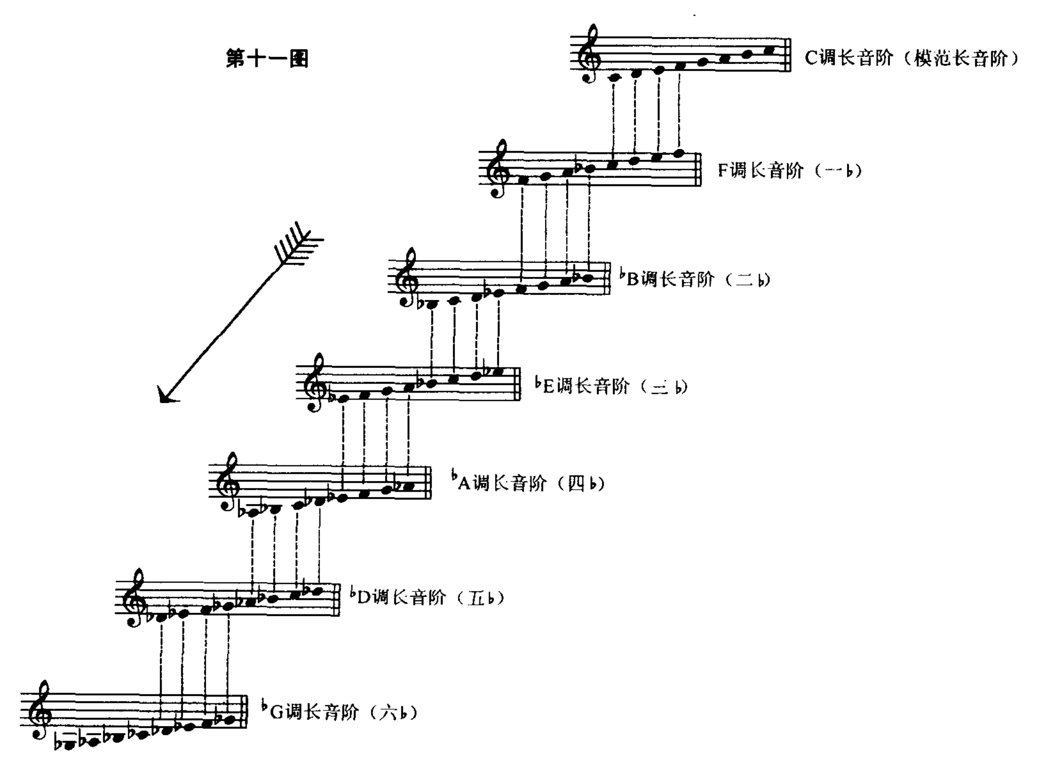
5. 长音阶变调法 Transposition

如上所述，长音阶除废调♯C，与♭C 之外，实只用十三调，此十三调中，除模范长音阶（即 C 调），余皆准变调法构成者也。曰变调法者，先以模范长音阶之某音为主调音，依一定之

距离，以次升降迁移，变成六种♯号长音阶，与六种♭号长音阶者也，故其变调法分为二种：



第十图



第十一图

（甲）♯号长音阶变调法

欲以C调音阶（即模范长音阶）上行之第五音（即G音）为主调音，排列成一长音阶，必须加一♯号于其调之第七音前，否则其音阶之第六音与第七音之间生半音，第七音与第八音之间生全音，即违背长音阶构成法矣（参看本章第二节A），故由模范长音阶变至六个♯号长音阶，必先以模范长音阶上行之第五度为主调音，向上排成一♯号长音阶，次以此长音阶之上行第五音，如上法排列二♯号长音阶，余皆仿此法，排至六♯号长音阶如第十图。

（乙）♭号长音阶变调法

♭号长音阶之变调，先以c调长音阶下行之第五音为主调音，向下顺次排列，首次排得者即F调长音阶，唯此F调长音阶下行之第五音之前，必须置♭号，否则不符长音阶构成法；F调长音阶变成之后，再如法以其下行第五音为主调音，变成他♭号调，如第十一图。

二、**短音阶**（minor scale）

1. 短音阶之种类及形式

短音阶亦全音阶之一种，因其排列形式不同分三种，一曰自然形，二曰和声形，三曰旋律形。

（甲）自然形（Natural Form）

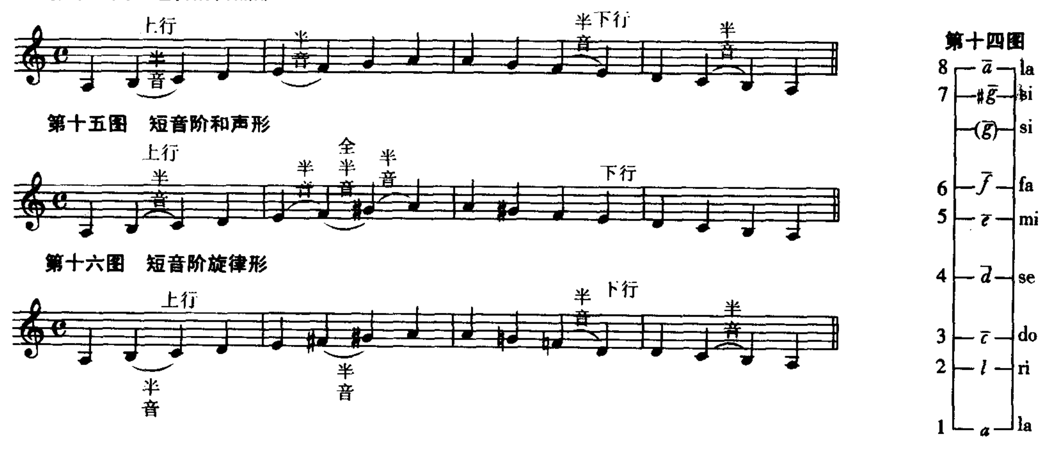
短音阶自然形之排列，以a音为主调音，向上排列，第二音与第三音、第五音与第六音调为半音，余皆全音（如第十二图），此形为短音阶之模范短音阶，又名A调，在洋琴或风琴可全用白键组成（以谱表之如第十三图）。

（乙）和声形（Harmonic Form）

和声形短音阶之排列，自第一音至第六音与自然形无异，唯第七音用♯号升高半音，此盖使符导音之意，亦欧乐音阶之通则也。第七音升高之后，第六音与第七音之间，生出一个全音半，此本音阶之组成与一般全音阶相异之处也。如第十四图，更以谱表之，如第十五图。

第十二图

8 ā la
si
7 ḡ so
6 f̄ fa
5 ē mi
4 d̄ se
3 c̄ do
2 l ri
1 a la



第十三图 短音阶自然形

第十五图 短音阶和声形

第十六图 短音阶旋律形

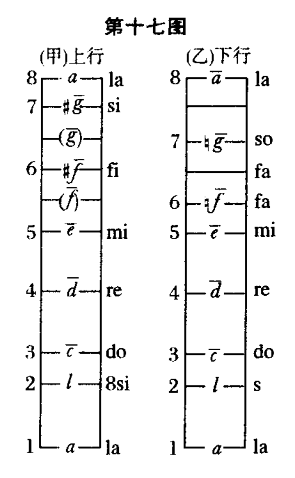
第十四图

8 ā la
7 ♯ḡ ♯si
(ḡ) si
6 f̄ fa
5 ē mi
4 d̄ se
3 c̄ do
2 l ri
1 a la

(丙)旋律形(Melodic Form)

旋律形短音阶其上行与下行不同,上行之第五、六两音各高半音,下行此二音再复本位(故如记明于前),盖为旋律上容易唱奏起见者也。此形上行下行,皆有五全音、两半音,如第十六、七两图。

第十七图

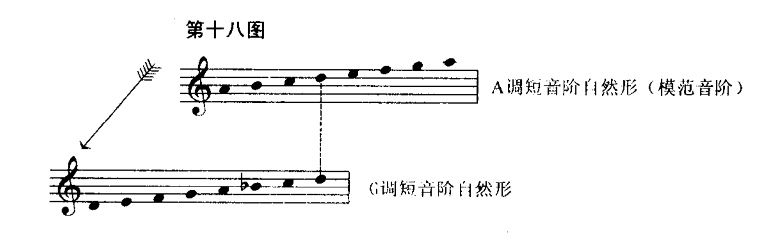


2. 短音阶变调法

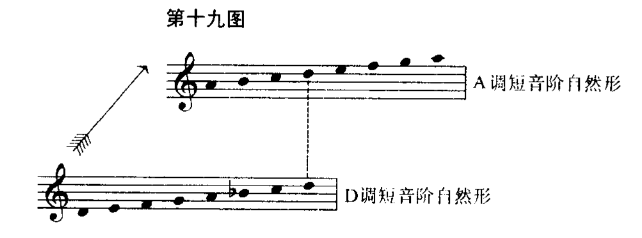
短音阶主调法,亦分♯号♭号两种,其大旨与长音阶无异,唯其主调音不同,且无用调号,今只举一例于下,余可类推。

短音阶变调法亦以自然形为基础,以自然形上行之第五音(即E音)为主调音,即得G调自然形短音阶(如第十八图);再以G调短音阶之上行第五音为主调音,可得D调短音阶;以次递迁即♯号短音阶之变调法也。其♭号短音阶之变调法,则以自然形下行之第五音(即D音)为主调音,以次迁降,可得各种b音号短音阶。第十九图只示其一例。短音阶和声形与旋律形之变调法与自然形相同,唯应用♯号及♭号之处于谱表上随时加入,非如长音阶之特成一种调号耳。

第十八图



第十九图

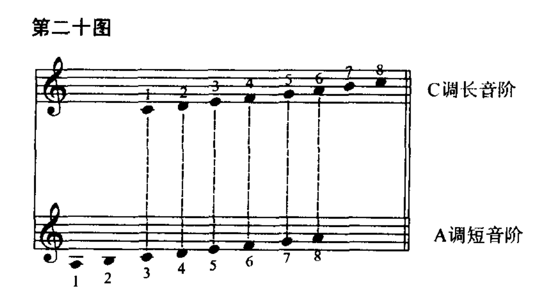


三、长短两音阶之关系

1. 关系音阶

长音阶之模范音阶(即C调)与短音阶之模范音阶(即自然形)有密接之关系,故模范短音阶曰c调长音阶之关系短音阶(relative minor of major),模范长音阶曰A调短音阶(即自然形)之关系长音阶(relative major of minor)。此两种关系长短音阶,可用同一调号记载,故其数如♯号,♭号各种长音阶。观第廿图,则短音阶必起于其关系长音阶之第六度,与长音阶必起于其关系短音阶之第三度可明矣。

第二十图

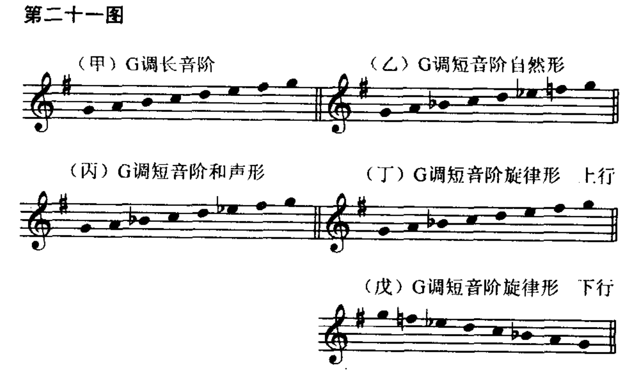


（注意：此处所谓关系短音阶，乃便宜上之名称，非如自然、和声、旋律等之特为一种短音阶也）

2. 同主音阶

长短音阶之主调音在同一高度时，其长音阶曰同主长音阶，短音阶曰同主短音阶。同主短音阶与长音阶比较时，其自然形之第三第六第七三音率低半音（第七音在♯号音阶时只复本位），和声形之第三第六两音亦低半音，旋律形之上行第三音亦低半音，其下行时与自然形之下行无异，如第二十一图。

第二十一图



3. 长短两音阶之性质

长短两音音阶第二、四、五、七、八各音相同之外，唯第三第六两音高度不同，此两音即分别两音阶之特性者也。乐曲用长音阶组成者，概活泼雄壮高尚幽雅，故欲美成尚武活泼之精神者，不可不多用长音阶的乐曲。短音阶则反是，其所成乐曲，虽并无庄严可敬之处，然其声多哀愁，令人易起悲感，音乐教育家所当慎用者也。

凡长音阶组成之乐曲曰长旋法。短音阶组成之乐曲曰短旋法。

四、全音阶各音之特名及其性质

全音阶各音，无论长短音阶，各有和声学的名称，其第一音曰主和位（Tonic），第二音曰上主和位（Supertonic），第三音曰中和法（Mediema），第四音曰次属和位（Subdominunt），第五音曰属和位（Dominant），第六音曰次中和位（Submedliant），或名上属和位（Superominant），第七音曰下至和位（Subtonic），或曰导音（Leadig note）。

主和位如七音之最有势力者，如我国之宫音，故有主和位之称；属和位之位置次之，为

主和位之辅助;中和位在主和位属和位之间,有静止之意,余皆视其位置而名;导音有导出第八音之感,故又名为憾音(Seurible tone)。

第二节　半音阶(Chromatic scale)
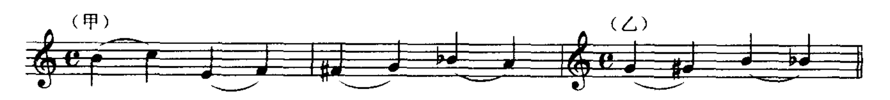
一、半音之种类

半音分二种

(1)曰全音阶的半音(Diatonic semitone),成自异名两音间者(如廿二图)(甲)。

(2)曰半音阶的半音(Chromatic semitone),或自同名两音间者(如第廿二图(乙))。

第二十二图
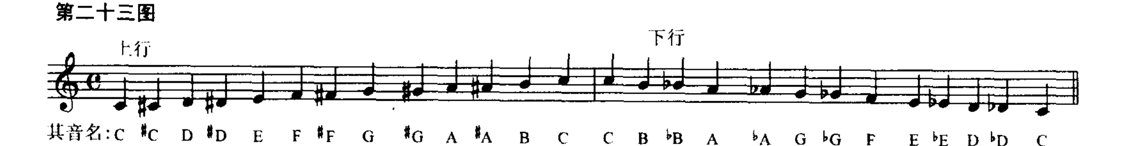


二、半音阶之构成

半音阶成自七个全音阶的半音与五个半音阶的半音,记谱时上行用高半音记号(即♯),下行用低半音记号(即♭),如第廿三图。

半音阶无独用,只于插入于乐曲中以装饰乐使增趣味耳,攻无所谓主调音。

第二十三图



三、半音阶之音名及阶名

半音阶之音名(或名定名,Permanent names),上行与下行不同,如第二十三图(更参看第一章第七节(F)高低之关系),其阶名上行曰 Do,Di,Re,Ri,Mi,Fa,Fi,Sol,Si,La,Le,Si,Do,其下行曰 Do,De,Si,La,Le,Sol,Se,Fa,Mi,We,Re,Ra,Do,若以数字表其阶名则其上行曰 1,♯1,2,♯2,3,4,♯4,5,♯5,6,♯6,7,8,其下行曰 1,2,♭2,♭3,3,4,♭5,5,♭6,6,♭b7,7,8。

(未完)

---

* 本篇原连载于 1907 年 2 月至 1908 年 4 月在日本东京出版的中国留学生刊物《学报》第 1 年之第 1、2、3、4、6、8 各号;第 1 号刊出时,刊物总目中署名"友梅",正文题目下署"乐天",以后各号均署"友梅"。全文未刊完,《学报》后续出至第 1 年第 12 号(1908 年 7 月),但未见续刊《音乐概说》其后章节。连载此文的《学报》,在其第 1 号刊有《学报叙例》一文,就"《学报》为何而作也"作了说明,称:"为学校苦于无良教师,学校教师苦于无良教科书故,是故有《学报》;为学校生徒苦于无良参考书不便复习故,是故有《学报》;为中年以上之人或限于境遇不能入学者无自修自进之途径故,是故有《学报》",据此可

知,《学报》是一种为当时学校教师、生徒与尚未入学之人提供自修参考教材的刊物;在其包括“历史”、“地理”、“外国语”、“伦理学”等十数个学科项目的“叙例”中,列有“十七,乐者乐也,而可以正人心,我先王以为教,今万国教育家所有事也,故本报备音乐一科”,说明了刊载萧氏《音乐概说》的立意。此《学报叙例》署“光绪三十二年十二月《学报》主任者香山何天柱澄意叙”。据此可知,《学报》系由萧友梅的广东香山同乡人何天柱为主任编刊的。鉴于此篇为现见萧氏文论中最早的著述,编者除对原文按现行规范作了重新标点,并对明显讹夺处作了校正外,余均按其原样照刊,以存历史原貌。

17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究*

（向德国莱比锡大学哲学系提出的博士论文）

目　　录

引 言

有关中国音乐的德文著作还没有出版过独立的一本;那在杂志上,出版物上采取论文形式发表的少数作品是相当零碎的,无足轻重的。在其他语言,例如在英语和法语著作上也不能使人从中得到中国音乐以至中国管弦乐队这特殊方面的明确的印象。就其卓越的著作本身而论,例如莫理斯·库朗特(Maurice Courant)的著作(《中国古典音乐历史论文集》,巴黎,1912年["Essai historique Sur la Musique classique des Chinois",Paris,1912]),大都偏重音乐一般的及其历史的研究,而我试图作为重点进行专门研究的则是对于中国管弦乐队,它的结构和为它创作的曲目的搜集。我一直认为,在人们能够进行理论的或美学的探讨之前,这一种工作首先是必不可少的,因为绝大多数古典的和古典以后的时代的乐曲都已经失传或者被人忘却,可是经过一番有目的的搜集,要在中国找到这些作品的可能性还是存在的。然而只要没有在中国文献的基础上的系统的分类,要把这些仍然隐藏着,然而一定是非常丰富的古代乐曲的宝库按照它的时代和风格进行鉴定,联系音乐的历史进行编排,而且使之有利于从它出发的更进一步的探索就是决不可能的。

因此有些欧洲人对于中国音乐企图获得科学的答案的尝试,虽然作为论文是应该认为满有价值的,可是在我当前的论述上我却并没有加以利用,而是,为了给人们今后继续进行探索打下一个初步的基础,我完全引用中国文献的原始资料。

在中国,音乐从来都是促成多种多样的范围广泛的工作的根由,而且这种工作的范围随着时势的推移变得越来越扩大。然而对于我国古人积累起来的资料,我还要重新加以整理,因为这些中文原始资料相当一部分是非常零碎的,差不多一切都是不统一的,非系统性的。此外我还要排除掉那些保守的伦理学家在他们关于音乐和管弦乐队的报道中所包含的成见;他们从根本上轻视世俗音乐而且想方设法防止这方面的论述。然而正是世俗音乐凭它数目繁多的乐队在中国占有代表的地位,因此我要努力通过个别的、偶然出现的记录的收集提供有关它们的名称、产生时代和构造的比较完备的汇纂。

如上所述,我当前的作品不可能算是关于中国音乐及其历史的完善的了结的著作,而只不过是一种系统性的纂集,在这一基础上可以进行更进一步的研究的准备工作。

中国的管弦乐队有别于欧洲的一点是它具有更为深刻的意义,它不仅仅是产生音乐以及伴随而来的享受,而是同时甚至是具有政治的重要性的一种国家的设施。中国音乐的历史也同国家的一般历史取得最密切的联系,因为它是国家机构的一个重要的组成部

分。每一个新兴的王朝都要制作一套新的乐章,建立新的音乐机关和管弦乐队,下令谱作其他各种乐曲而且通过迄今为止的音乐关系及过去的教学方法的深入的重新安排,给予音乐机构一种与王朝的本身精神相适应的因而也是一具政治的标志。音乐在政治的、维护统治方面的重要性的见解竟然发展到这种地步,使得唐朝的玄宗在皇宫里面亲自为世俗音乐上课,另一方面那些保守的伦理学家却认为世俗音乐的爱护与正宗音乐的忽视必然导致了王朝的覆灭。

因此中国音乐的爱护和促进不是像西方那样倚赖个别杰出的人才,而是(除了某些独奏曲子之外)倚赖政府的音乐爱好。而且由于每一个政权都在想方设法断绝与过去的音乐的联系,无论如何要创建新的管弦乐队和乐章,因此也就不难了解,频繁的改变与干扰的结果造成了音乐发展的非常缓慢。另一个与千百年的历史并不相称的发展的原因也在于整套的孔夫子的原则,它是为中庸之道谆谆告诫而又被那些保守的伦理学家大大发展了的,使得那连孔夫子自己喜爱的音乐也被当作奢侈品而且受到轻蔑。

乐队(Orchester)这个字在中国也具有与西方不同的比较狭窄的意义。希腊人对乐队原先的理解是“舞池”,后来也指舞台和观众座位之间的地方,希腊人用作合唱团和乐师的位置,罗马人却定为元老院的荣誉席;就空间而论人们今天理解为剧场里面一个在幕景前面与观众隔开的高出的地方,而在音乐厅和歌剧院里面则是舞台和观众厅之间一片稍为高出的地方,乐师就是聚集在它上面。然而 16 世纪以来乐队这个字也应用到那些在音乐会或剧场里面为了音乐作品的演出结合起来的音乐家的会社上面来了。而且人们也理解为一切在音乐会、礼拜堂和歌剧音乐上使用的乐器的综合。

然而在中国“乐队”这个词却始终只有一个涵义,那就是乐器演奏者的整体。即使这个词在使用上对一个乐队的名称有时改变一下,那也同样仅仅是关于乐师方面的。一般而论在中国乐队这个字与“乐”这个名词相对应;另一个在广东省今天还在使用的,据说是从舜帝的时代(公元前 2255 年)传下来的名称是“八音”,可是这个名称同音响本身的关系并不大,更多的是产生这些音响的八类乐器。在周朝(公元前 1122—前 220 年)出现了“大乐”这个名词。原先这个词是指音乐一般的抽象的意义,可是后来就单独用作乐队的名称,正如自辽代(公元 937—1122 年)以来经常提到的那样。在同各种不同乐队的其他专有名称结合起来的时候,“乐”也取得同一意义的名称。其他名称可作如下的分类:

“伎”,在隋朝和唐朝是人们对那从异域引进的乐队的称呼;

“雅乐”,指那古老的、古典的郊祀音乐(一名古乐),在这一名字之下又组织为两个乐队,那就是:

“宫悬”(大乐队),宋朝以前的名称(宋朝以后称为“宫架”)及“登歌”(小乐队):这只是根据它队员的人数来决定的。人们也管这两者并称为“乐悬”。可是这个名字到了宋朝以后才使用,在周朝人们是理解为四个乐队的。

军乐队是称为“鼓吹”,或称为“铙歌”,或简称为“吹”。

假如有人想对乐曲本身的技术构造做一番研究,那也许只能是肤浅的一点点,因为在

你获得明晰的概貌之前,需要有多年的辛勤的劳动。无论如何有一点是确定的,那就是中世纪以前演奏的中国音乐都是单音的。复音音乐说不定可以追溯到唐朝,因为王国维从这个朝代已经要认识到歌剧的曲谱,这些曲谱的歌唱是不同于那伴奏的乐队音乐的。宋朝和元朝,一段唱腔由乐队乐器用另一支旋律,然而合乎和声原理地来伴奏是很普通的,就是乐队音乐本身从那时起在纯粹器乐的前奏、插曲和尾声里面也往往是复音的。可是无论如何在二部或多部的唱音或相同的乐器上找不到平行的多声部;因此中国音乐也就没有达到经文歌、卡农或赋格等体裁的发展。

那首先依照声音的一定的顺序排列起来的音阶是还是在周朝以前产生的而且只是五声的。从周朝到隋朝,使用的是吕底亚式的音阶,它包括从 c 到 $\bar{\bar{c}}$,带有一个升 $\bar{f}$ 的音。公元 6 世纪有一种新音阶,"基本音阶",有一个穆斯林名为苏祇婆的引进到中国来。还有可以确定的大调音阶在 13 世纪中叶的引进,通过管风琴,当时称为兴隆笙,由蒙古人从突厥接受过来的。还有多立克式的音阶也可以指证是从 15 世纪以来就在中国使用的。至于蔡元定在 12 世纪下半叶发明的半音音阶虽然在实践上没有加以应用,可是在理论上却是认识到了。

在中国没有得到欧洲音乐一样向多样化更进一步的发展。然而中国人民是非常富于音乐性的,中国乐器如果依照欧洲技术加以完善,也是具备继续发展的可能性的,因此我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声,那在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代,在保留中国情思的前提之下获得古乐的新生,这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔财产。

为了这些图片的完善,我非常感谢柏林王家图书馆的领导及莱比锡东亚研究会会长奥古斯特·康拉第(August Conrady)博士教授先生,特别是柏林的专业教授赫尔曼·许莱(Hermann Hulle)先生,他以极端友好的方式给我以帮助。

第一部分　中国乐队概述

第一编　上 古 时 代

第一章　太古时代合奏的开始

（约公元前 3000—公元前 1122 年）

在太古时代音乐的叙述里面许多历史家都说，那个神话式的帝王伏羲约莫在公元前三千年创制了瑟——一种二十五弦的拨弦乐器（参看《史记》）。据说他曾经谱过一首乐曲，题为《立基》或《扶来》（参看《通志》），或者亦称为《立本》（参看《通典》）。那同属于神话式的女帝女娲氏据说曾经委托她的从官随去制作笙——一种用许多装有簧片的竹管编扎起来插入匏斗里面的木管乐器——她又使娥陵制造一种都良管，以便把一国的音律统一起来（参看《路史》）。另一个神话式的帝王神农氏据说曾经制作了一种用五根弦的琴（参看《吕氏春秋》），他的乐曲则称为《扶持》或《下谋》（参看《通典》）。这两首乐曲肯定是独奏曲，因为除了这两种弦乐器之外再没有提到过别的乐器。关于黄帝（公元前 2697 年）有这样的报导，他曾经命他的乐官伶伦按照十二个音制作十二支乐管（参看《汉书》），他的从官则奉命创作了一首舞曲题为《云门大卷》或者《咸池》（参看《庄子》及《白虎通》）。这首乐曲直到周朝还是用为最重要的舞蹈教材之一。此外古帝少昊（公元前 2597 年）写有乐曲《大渊》，古帝颛顼（公元前 2513 年）写有《五茎承云》，对于后者，前人也把原始的钟和磬算在他的名下（参看《乐纬》及《竹书纪年》）。帝喾（公元前 2435 年）曾命他的从官咸黑写了乐曲《六英》并委任有倕作鼙、鼓、钟、磬、笙、管、埙等等（参看《吕氏春秋》）。帝尧（公元前 2357 年）时作有《大章》或称《大咸》（参看《路史》）。这些乐曲到了周朝还经常用作舞蹈的教学。很明显，乐器制造得越多，就越来越容易产生合奏。关于帝舜（公元前 2255 年）有过这样的报导，当他任命夔为大臣之后，他对他说："夔，我任命你去主管音乐，教育贵族子弟：正直但是温和，宽弘但是庄重，勇敢但是不残酷，简易但是不傲慢。诗应该具有特定的旨意，歌唱应该发挥言词的内涵，曲调应该与歌词适应，乐器应该使曲调得到和谐，八种乐器的音响（这是说乐器的八种分类：匏、土、木、石、金、丝、竹、革）互相协调，不让这一种压倒另一种，从而达到神人接近的境界。"（参看《书经 · 舜

典》原文:"夔,命汝典乐,教胄子:直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲。诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和。")乐正夔曾经受命制作一套乐曲,到了这套乐曲结束的时候,一共有过九次的反复,因此被称为《九韶》(参看《竹书纪年》)。关于这套乐曲演奏的效果,《书经》也有纪载:"夔说:当我(在堂上)打击鸣球,别人弹琴鼓瑟,伴着歌唱的时候,祖先(的灵魂)都来聆听,舜帝的客人(尧帝的儿子,作为助祭的参加者)来就他的席位,诸侯互相谦让。中庭人们吹箫击鼓,起奏柷(木制乐器),结奏敔(也是木制乐器)。笙和钟交替吹和打,飞鸟和走兽都高兴得又跳又舞,到了《韶乐》反复奏上九章的时候,凤凰也来回献舞了。"(《书经·益稷》。原文:"夔曰'戛击鸣球,搏拊琴瑟以咏,祖考来仪,虞宾在位,群后德让。下管鼗鼓,合止柷敔,笙镛以间,鸟兽跄跄,《箫韶》九成,凤凰来仪。")孔夫子在大约一千八百年之后(约公元前517年)在齐国还听到了这套《韶乐》,他觉得它是那么美,竟然三个月没有对肉的食欲,他说:"不图为乐之至于斯也。"(参看《论语》)无论如何这段描述证明了,《九韶》是合奏的第一部作品。帝舜为了表彰禹的功绩禅位给禹为天子,从而建立了夏朝(公元前2205—1782年)。禹王委托他的大臣皋陶也制作一套合奏乐曲,并命名这套乐曲为《大夏》(参看《吕氏春秋》)。由于这套乐曲又有九次的反复,因此人们也称之为《九夏》。他命他的臣下扶登铸造栈钟,人们由此可以追溯到编钟(参看第二部分第36号)的历史(参看《路史》)。他的儿子启(公元前2197年)又制作一套名为《九辨》的乐曲(参看《山海经》)。到了商朝(一名殷,公元前1783—1121年)它的开国天子汤命他的臣下谱写了乐曲《大蒦》(参看《吕氏春秋》)。这个王朝的末代天子纣(公元前1154年)排斥了所有旧日的音乐,让他的乐官师涓谱写新的淫声,北里之舞和放荡的音乐,借以玩弄妇女。结果就使得那些有不同意见的乐官和乐工抱着他们的乐器逃走了(参看《史记》和《汉书》)。人们认为,这也是商朝覆灭的原因。至于这些乐曲是好还是坏,那是另一个问题。无论如何可以看得清楚,每一次王朝的更迭,新的政权都要制作合奏的新乐。你越是追溯到远古的时代,就越少详细的叙述;比较切实而是真正可信的中国历史是到了周朝才开始。我们将在下一章继续论述这个问题。

第二章　周朝的乐队的历史

（公元前1122—公元前220年）

A. 乐官

孔夫子曾经说过:"周监于二代(夏与商),郁郁乎文哉！吾从周。"(参看《论语·八佾》)的确,周朝的国家制度的创立不仅在当时认为是优秀的典范,而且在许多方面对今天来说也还是值得效法的。卡尔·兰普雷希特(Carl Lamprecht)教授为此称之为"世界文化史上第一个黄金时代。"周朝的首脑政府由六部组成,那就是:天官(宫廷及财政部)、地官(内务、农业及普通教育部)、春官(典礼、音乐及高等教育部)、夏官(军政部)、秋官(司法部)及冬官(管工业)。

从《周礼》(关于周朝典章及国家体制的著作)这部书人们可以看到隶属于春官之下的乐官,如下表:

[表1]周朝的乐官

官名	官阶								
	中大夫	下大夫	上士	中士	下士	府	史	胥	徒
1. 大司乐	大司成2								
2. 乐师		大乐正4	乐正8		小乐正16	4	8	8	80
3. 大胥				4					
4. 小胥					8	2	4		40
5. 大师		2							
6. 小师			4						
6a. 瞽矇			(上瞽40)	(中瞽100)	(下瞽160)				
6b. 眡瞭						(300)			
7. 典同				2		1	1	2	20
8. 磬师				4	8	4	2	4	40
9. 钟师				4	8	2	2	6	60
10. 笙师				2	4	2	2	1	10
11. 镈师				2	4	2	2	2	20
12. 籥师				4		2	2	2	20
13. 籥章	籥师丞			2	4	1	1	2	20
14. 韎师					2	1	1	(舞人16)	40
15. 旄人					4	2	2	2	20
16. 鞮鞻氏					4	1	1	2	20
17. 典庸器					4	4	2	8	80
18. 司干					2	2	2		20
合计	2	6	12 (40)	24 (100)	68 (160)	30 (300)	32	39	490

那些由天子任命的六部的官员分为三等(和六级)。

1. 卿,相当于部长或国务秘书;

2. 大夫,其中又分为两级:

a. 中大夫,大约相当于副部长或副国务秘书;

b. 下大夫,他有时也充当中大夫的代表。

3. 士,相当于其他部的司长或者部曹或者参事。可是在春官的音乐司里面士却占有“教授”一级的地位。他们又分为不同的三级:

a. 上士

b. 中士

c. 下士

对比之下这些士大约相当于一个学术机关的系主任,或者正教授与副教授。

此外还有府(文案)、史(书记)、胥(学监)及徒(勤杂工)都由部长任命。

关于乐官的职责,《周礼》说:

1. 大司乐,亦称大司成(管理大学成均的大官;参看《礼记·王制》),是国中最高的官长。他们行使掌管音乐的全部职权,依照不同乐器的八音指导六个王朝:黄帝、唐尧、虞舜、夏、商、周的六种大舞和大乐队的演出。每逢盛大的国殇追悼会、祭祖和比武的典礼,每逢王侯的宴会和祝捷大会都要奉命演奏。遇到日食和月食,或者国家发生重大的灾难或祸害,例如山崩、地震、瘟疫、饥馑、火灾、干旱、洪水或者国丧,他们就要下令停止举乐,"遏密八音"。遭到国丧,皇帝死亡的时候,他们就要用祭神牺牲的血涂在乐器上面并且陪同殉葬。在新的册封典礼上要禁止那些诲淫的、过火的、散漫的以及招引灾难的曲调(这就是说人们相信通过这样的旋律会导致国家的覆亡)。

他们同时又是国家大学的校长,也是音乐学院的院长。大专教育是由他们领导的,而人民的这种教育则是委托给地官主管的(参看《礼记·王制》)。他们负责把那六种乐德,六种乐语及六种大舞传授给贵族的子弟(年在二十以上者)。

2. 乐师,亦名乐正,他们又分三等:

a. 大乐正

b. 乐正

c. 小乐正(参看《礼记·王制》);他们在国家大学及各种节奏运动的管理方面协助大司乐。他们要把盾舞教给那些年龄比较大的贵族子弟,把小舞(独舞)及节奏动作教给那些年龄比较小的(十五至二十岁的)贵族子弟。除此之外,他们还必须安排音乐演出的节目,为盛大的祝捷会练唱凯旋歌曲。一切音乐行政的法规都由他们公布,关于乐官的奖惩也应该由他们裁决。

3. 大胥 掌管大学的学员的名册,以便在一定时间内,需要进行音乐和舞蹈的总排练的时候,召集学员。此外每当(六个王朝的乐舞的)六个大规模的演出他们都要规定参加舞蹈的演员的任务。他们还要对那宫女乐队进行监督,考核那些乐官以至保管那些乐器。

4. 小胥 他们考核以至照料那些学员。同时也要规定乐队的序列以至各个乐器的音准。

5. 大师 这两者是那些盲眼乐官的领班。他们起一种音乐会领班及教师的作用。他们的职责还在于调节乐队的配器与和声以及照管整个领域的盲眼的乐手。他们教导那些盲眼乐手学习诗的六义,这就是说风、赋、比、兴、雅、颂。每当举行盛大的祝典、大宴和祭祖,他们都要把那些盲人领进礼堂。到了后来只有最末一批人唱歌的时候,大师就命令小师打那节奏乐器搏拊,到了庭中响起吹奏乐器的时候,就打节奏小鼓鞅。在盛大的射箭赛

会上他们就把那些盲人领上来，让他们唱出射箭的号令。遇到国丧的时候，大师走在前头，那些盲眼乐器演奏人就给他们的乐器涂上祭礼牺牲的血。

6. 小师也像大师一样是盲眼的，而且具有类似的职权，略如音乐会领班和教师。他们有责任每逢盛大的郊祀、公谳和祭祖典礼都要在堂上击打搏拊，而当别人在庭院中吹奏乐器的同时，他们就滚打应鼓。遭到国丧的时候他们也纳入乐队的行列。在较小的祭祀或音乐演出或祭祖典礼上小师就打那小鞞鼓。他们同样照管那六个乐队（见上）的节奏与和声。此外他们还要教那些盲人打鼓，而且是鼗，还有柷、敔、埙和箫的演奏。那些盲人还要跟他们学唱，以及吹管和弹弦乐器（琴和瑟）。

6a. 瞽矇是乐队的盲目乐器演奏人。他们分为三个不同的等级：

1）上瞽，四十名；

2）中瞽，一百名；

3）下瞽，一百六十名。

这些人分别打鼗、柷、敔，吹埙、箫、管，弹琴和瑟，同时还要歌唱和吟诵；除此之外他们确定各个歌曲作品的产生的日期以及在大师的指导之下保存好这些古老的和新的音乐。

6b. 眡瞭（半盲），人数为三百名，他们的任务是在每场演出的时候扶助那些盲乐手。可是他们也独立打鼗和磬。每逢宴会、射箭比赛和祝捷、献俘和换防的时候，他们就要敲钟和击鼓。遇到国丧和特殊的祭祀天帝（大旅）的时候，他们就要负责安排乐器。这两类乐工，瞽矇和眡瞭，因此并不是正式的乐官，而是处于一种特别的地位，而且作为这样一种特别人员隶属于大师和小师；由于这一部门的人员盲人居多，因此没有必要为他们设置文案和书记，三百个眡瞭当作扶助乐手的人力已经尽够了，不需要再有更多的工役了。

7. 典同是主管乐器制造的官员，同时也是负责制成乐器的调音。

8. 磬师是磬和编钟的教师，又是练习曲（乐队及房中乐的练习曲）和节日音乐的教师。他们的学生是那三百个眡瞭和宫女乐队的成员。每逢祭天典礼的时候他们就指导缦乐（练习乐曲）。

9. 钟师的职责主要是在于担任金属打击乐器的演奏。在演出《九夏》的时候他们负责打鼓和敲钟。每一场郊祀、宴会和祭祖典礼他们都要奏节日音乐。凡是君王、诸侯、卿大夫和士组织的射箭比赛，他们就分别演出《驺虞》、《狸首》、《采苹》和《采蘩》。如果说磬师是演奏练习乐曲的，那么钟师就是打击应鼙和朔鼙两种乐器（这是系在大鼓旁边的两种小鼓）。

10. 笙师的职责是给那盲乐手传授吹奏竽（比笙大，装有二十四管）、笙、埙、籥、篪、篴、箫和管的技术。他们还要教他们舂牍（木制的打拍子乐器）、应和雅（两者都是蒙有鼓皮的打拍子乐器），这是演奏祴乐（告戒的音乐）用的乐器。凡是祭天、宴会、宴客、祭祖及射箭比赛以至节日音乐都要笙师安排“钟笙之乐”。逢到特别的祭祀天帝（大旅）的时候，他们就要安排好他们的乐器；逢到重大的国丧，他们就要给那些乐器涂上祭祀牺牲的血而

且拿它们去殉葬。

11. 鎛师也与钟师一道参与打鼓的演奏。祭天、宴会以及祭祖和射箭比赛都要他们参与活动“鼓其金奏之乐”,或者敲响大鼓。献俘的时候则用鼓演奏凯旋音乐,逢到重大的国丧,他们也像笙师一样承担任务。

12. 籥师是籥的教师,负责教授贵族子弟吹籥和羽舞。逢到祭天、宴会、宴客和祭祖,需要“鼓羽籥之舞”,或者举行手执干(盾)戚(斧)的武舞的时候,他们就必须击鼓。逢到重大的国丧他们就承担笙师一样的工作。

13. 籥章亦名籥师丞(参看《礼记·文王世子》)。他们在贵族子弟及一般学员进行武舞的时候做籥师的助手。除此之外他们也要测定豳籥和土鼓的音准。临近换岁举行蜡祭的时候,他们要吹《豳颂》,击土鼓,为了娱乐老农。

14. 韎师是中国东北边疆民族音乐的教师。在祭天和祭祖的时候他们就带领他们的基层属官和十六名舞人依照他们的音乐履行跳舞的任务。

15. 旄人“掌教舞散乐,舞夷乐”,夷乐即那已经在中国定居的外来民族的音乐。舞的时候手持旄牛尾,故称旄人。四方边境的舞人全都隶属这一部门。每逢祭天祖及宴客则依燕乐跳舞。

16. 鞮鞻氏“掌四夷之乐,与其声歌”。每当祭天、祭祖及宴客的时候,他们就吹起管籥唱起歌来,一会这种,一会那种乐曲。

17. 典庸器掌管乐器及其附属物件。逢到大典及节日他们就要指点他们的下僚如何布置那些乐器的把柄和支架并把那些附属物件收藏好。逢到重大的国丧,他们就用祭祀牺牲的血涂抹乐器的支架。

18. 司干掌管舞蹈的道具;在祭天、宴客及祭祖的时候他分配舞蹈的道具,事毕再一一收回。逢到重大的国丧,他们就用祭祀牺牲的血涂抹这些舞蹈的道具,而且随同殉葬。

B. 音乐教育

周朝的大学分为五部,东序设小乐正、籥师和籥章。他们春季和夏季教干戚之舞,因此不妨给这一部称为大学的舞蹈部。西部称为瞽宗,盲乐师的亡灵供奉在这里。大师(盲眼的首席)春季教那些学员唱歌,夏季教授弦乐器(琴和瑟)。秋季则由执礼者教授礼节的施行,冬季学员必须听适当的教师有关政治、历史的讲课。因此这一个部不妨称为音乐、礼法、政治学及历史的学部,或者称为“文学院”。北部称为上庠,讲授六书,至于南部称为成均,“均”字义为音阶或曲调,“成”则或为和声或为完善;那些贵族子弟就在这一部听大司成讲授伦理学和合奏音乐。由此可见,这一个部就是哲学音乐学院。中央部称为辟雍,它是天子的学堂和议事的地方,此外它又是大型音乐演出之后天子宴集大臣(年龄超过八十的三公)和五官(司徒、宗伯、司马、司寇、司空)的会堂。由于辟雍旁边还有灵台——观象台、明堂(天子接见诸侯及外国使节以便宣告政策的礼堂)以及太庙(帝王的祖庙),所以整个建筑群命名为“宫”。大学的学制属于诸侯的正如属于王的只有一半,所以又名为“判宫”(参看《礼记·明堂位及礼器》)。由于辟雍位于大学的中央,周人也(依

局部暗示全体的原则)称整个大学为辟雍。此外由于在大学里面主要是学习音乐的,音乐这一部名为"成均",所以有时也称整个大学为"成均"(参看《周礼春官宗伯第三》)。上大学学习的有:王位继承人、王子、诸侯的世子、卿大夫的儿子以及通国的选士和俊士。大学的教学方案在前面各节已经说过了,它包括所谓的"六大乐舞",名为:

1. 云门大卷(黄帝的乐舞),
2. 大咸(帝尧的乐舞),
3. 大磬(帝舜的乐舞),
4. 大夏(禹王的乐舞),
5. 大濩(汤王的乐舞)
6. 大武(武王的乐舞)。

这些乐舞全都由乐队伴奏。此外还有六套小舞:

1. 帔舞(手持五彩纱巾的独舞),
2. 羽舞(独舞,舞人左手执笛,右手执雉尾),
3. 皇舞(独舞,据朱载堉的考证,舞人手持风翼形的排箫),
4. 旄舞(同样是一种独舞,舞人手操氂牛尾,参看乐器插图 2),
5. 干舞(拿着盾牌和斧头的独舞),及
6. 人舞(简单的独舞)。

除此之外还有"六德"(乐德),即:中(忠诚)、和(刚柔适中)、祇(敬)、庸(有常)、孝(爱父母)、友(爱兄弟)及"六语",即:兴(以善物喻善事)、道(导,言古以剀今)、讽(背读)、诵(有节奏的朗读)、言(发端)、语(答述)。此外还有三种节奏的动作:

1. 依照乐章《肆夏》的行步(缓慢地吟诵的诗歌的速度;参看《诗经》卷四之三)。
2. 依照诗篇《采荠》(佚诗,参看《周礼》及《礼记 · 文王世子》)的迈步及行车的节奏。

依照月令的规定(参看《礼记 · 月令第六》)天子命令乐正在孟春之月及仲春之月初,作为春季学期的开始(当时的历法大约比今天早一个月),首先是学习舞蹈。在仲春之月的中旬他们就在大学里练习乐队。到了季春之月的月尾,他们就要"择吉日大合乐"。天子要在这一天和第二轮舞蹈练习的时候率领三公、九卿、诸侯、大夫亲自到大学观看演出。在第四个月,亦即孟夏之月,天子又要命令乐正"习合礼乐";五月,亦即仲夏之月,他命令乐师修治他们的各种乐器;到了九月初,亦即季秋之月的开始,他命大学的乐正"入学习吹",到了十二月则举行大型的管乐合奏(大合吹),然后假期开始。(六月、七月、八月这些学员主要是学礼,冬天十月及十一月则听讲政治及历史的课程,所以这段时间在《月令》里面没有提到音乐)。

音乐的中级教育及初级教育是在地官(相当于内务部)大司徒及大司徒属下的教官领导之下进行的。同样的机构也通行于中国的各诸侯国。

C. 乐队的种类

周朝的整个乐队总称为"乐悬",这就是说依照特定的序列把乐队乐器(主要乐器是

钟和磬)在框架上悬挂起来,它们各有固定的位置。小胥掌管全部规章(参看本章A项乐官的职责之4)。同时凡是十六枚编钟或十六枚编磬悬在一虡者称为“堵”(半的意思),一堵的钟和一堵的磬称为“肆”(全的意思)。据《周礼》(《春官宗伯第三》)的记载乐悬分为四种,那就是:

1. 君王的宫悬,悬满四面,有如宫殿的墙壁,故名。

2. 诸侯的轩悬,只有三面,那就是北面、东面和西面,南面是空的。形式如马蹄形;亦名“曲悬”。

3. 判悬,属于卿、大夫的半悬,只有东面和西面。

4. 士的单面的特悬,只有北面一面。

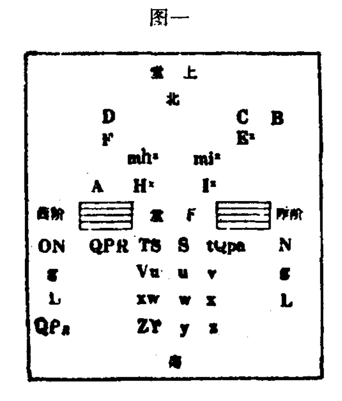
关于歌手及吹奏乐器、弦乐器及节奏乐器的人数,朱载堉(在描述《仪礼》的基础上)曾经确定了乐器的数目,而且是属于轩悬(第二)和特悬(第四),详见表2(其他两种乐队的乐器数目他没有能够指出来)。

至于这两个乐队的排列可参看图一和图二(图一是轩悬的排列,图二是特悬的排列)。

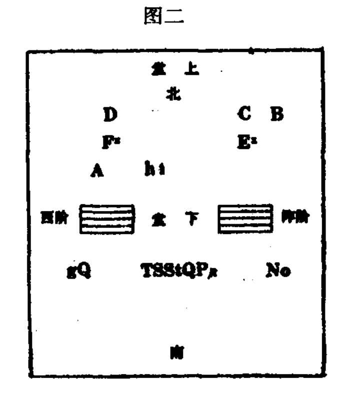
表2

<table>
<tr><th rowspan="3">乐官及乐器名称</th><th colspan="4">乐队名称</th></tr>
<tr><th colspan="2">轩悬</th><th colspan="2">特悬</th></tr>
<tr><th colspan="4">乐工及乐器数目</th></tr>
<tr><th></th><th>奏乐人数</th><th>乐器数目</th><th>奏乐人数</th><th>乐器数目</th></tr>
<tr><td>1. 乐正</td><td>1</td><td></td><td>1</td><td></td></tr>
<tr><td>2. 麾</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td>3. 柷</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td>4. 敔</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td>5. 搏拊</td><td>1×</td><td>1</td><td>1×</td><td>1</td></tr>
<tr><td>6. 牍</td><td>1×</td><td>1</td><td>1×</td><td>1</td></tr>
<tr><td>7. 大琴</td><td>1×</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>8. 中琴</td><td>1×</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>9. 大琴</td><td>1×</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>10. 中瑟</td><td>1×</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>11. 小琴</td><td></td><td></td><td>1×</td><td>1</td></tr>
<tr><td>12. 小瑟</td><td></td><td></td><td>1×</td><td>1</td></tr>
<tr><td>13. 编磬</td><td rowspan="2">2{</td><td>2</td><td rowspan="2">1{</td><td>1</td></tr>
<tr><td>14. 鞉(鼗)</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td>15. 编钟</td><td>2</td><td>2</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td>16. 特钟</td><td>2</td><td>2</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>17. 建鼓</td><td rowspan="3">3{</td><td>3</td><td rowspan="3">1{</td><td>1</td></tr>
<tr><td>18. 朔鼙</td><td>3</td><td>1</td></tr>
<tr><td>19. 应鼙</td><td>3</td><td>1</td></tr>
<tr><td>20. 大竽</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td>21. 小竽</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td>22. 大笙</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td>23. 小笙</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td>24. 大排箫</td><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>25. 小排箫</td><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>26. 大编管</td><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>27. 小编管</td><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>28. 大埙</td><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>29. 小埙</td><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>30. 大篪</td><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>31. 小篪</td><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>32. 大籥</td><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>33. 大籥</td><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>34. 大篴</td><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>35. 小篴</td><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>合计</td><td>35</td><td>41</td><td>15</td><td>17</td></tr>
</table>

图一



图二



A…乐正　B…麾　C…柷　D…敔　E…搏拊　F…牍　H,h…大小琴　m,h…中琴

I,i…大小琴　g…编钟　L…特钟　N…编磬　O…鞉(鼗)　P…建鼓　Q…朔鼙　R…应鼙

S,s…大小竽　T,t……大小笙　U,u…排箫　V,v…大小编管　W,w…大小埙　X,x…大小篪　Y,y…大小篇

Z,z…大小邃　x…表明奏乐人同时也是歌人

D. 音乐的应用

音乐应该如何应用,由大司乐做出决定。关于它的应用可以区别为五种情况(参看《周礼・春官宗伯第三》;《仪礼・乡饮酒礼第四至大射第七》;《礼记・王制第五、六月令第六、文王世子第八》)。

Ⅰ. 用于祭祀目的乐队演奏,包括表3“名目”1 至 12 号及 33 至 42 号(见表3)。

表 3

号	名目	调性	歌唱调性	歌词	乐舞	用途	指挥
1	六代乐舞	黄钟(c)	仲吕(f)		云门	Ⅰ	大司乐
2		太簇(d)	林钟(g)		咸池	Ⅰ	大司乐
3		姑洗(e)	南吕(a)		大磬	Ⅰ	大司乐
4		蕤宾(fis)	应钟(h)		大夏	Ⅰ	大司乐
5		夷则(gis)	大吕(cls)		大濩	Ⅰ	大司乐
6		无射(b)	夹钟(es)	诗经 Ⅳ,Ⅰ,Ⅲ,8	大武	Ⅰ	大司乐
7	王夏	九夏		Ⅲ,I,1.		I	大司乐及乐司
8	肆夏			Ⅲ,I,3.		I,Ⅱc,Ⅲa	大司乐及乐司
9	昭夏			Ⅲ,I,2.		I	大司乐及乐司
10	纳夏			Ⅲ,I,5.		I	钟师
11	章夏			Ⅲ,I,4.		I	钟师
12	齐夏			Ⅲ,Ⅱ,6.		I	钟师
13	族夏			Ⅲ,Ⅱ,2.		Ⅱb	钟师
14	裓夏			Ⅲ,Ⅱ,3.		Ⅱb	钟师
15	骜夏			Ⅲ,Ⅱ,8.		Ⅲa	钟师

（续表）

号	名目	调性	歌唱调性	歌词	乐舞	用途	指挥
16	驺虞			I,Ⅱ,14.		Ⅲa	大司乐及乐司
17	狸首			佚		Ⅲb	乐师
18	关雎			I,I,1.		Ⅱb,c,Ⅲb,IV	乐师
19	葛覃			I,I,2.		Ⅱb,c,Ⅲb,IV	乐师
20	卷耳			I,I,3.		Ⅱb,c,Ⅲb,IV	乐师
21	鹊巢			I,Ⅱ,1.		Ⅱb,c,Ⅲb,IV	乐师
22	采苹			I,Ⅱ,4.		Ⅱb,c,Ⅲb,IV	乐师
23	采蘩			I,Ⅱ,2.		Ⅱb,c,Ⅲb,IV	乐师
24	南陔	限于吹笙		Ⅱ,I,11.佚		Ic	乐师
25	白华			Ⅱ,I,12.佚		Ic	乐师
26	华黍			Ⅱ,I,13.佚		Ic	乐师
27	由庚			Ⅱ,I,3.佚		Ⅱb,c	乐师
28	崇丘			Ⅱ,Ⅱ,4.佚		Ⅱb,c	乐师
29	由仪			Ⅱ,Ⅱ,5.佚		Ⅱb,c	乐师
30	鱼丽	限于歌唱		I,I,10.		Ⅱb,c,Ⅲa	乐师
31	南有嘉鱼			Ⅱ,Ⅱ,1.		Ⅱb,c,Ⅲa	乐师
32	南山有台			Ⅱ,Ⅱ,2.		Ⅱb,c,Ⅲa	乐师
33	鹿鸣			Ⅱ,I,1.		Ⅱb,c,Ⅲa	乐师
34	四牡			Ⅱ,I,2.		Ⅱc,Ⅲa	乐师
35	皇皇者华			Ⅱ,I,3.		Ⅱc,Ⅲa	乐师
36	新宫			佚		Ⅱc	乐师
37	勺			IV,I,Ⅲ,8.		Ⅱc	乐师
38	缦乐					I	磬师
39	燕乐					I,Ⅱa	钟师
40	韎乐					I,Ⅱa	韎师
41	外国燕乐					I	旄人
42	羽籥之舞					I,Ⅱa	籥师
43	恺乐					V	乐师

Ⅱ.宴会的乐队演奏，其中又分为：

a.天子宴请诸侯的宴会；

b.招待耆老的宴会，略为：

1)退休的老官员，

2)为国捐躯的烈士的祖父和父亲，

3)寿过七十的齐民。

这三种人是有权利接受天子、诸侯、公卿或地方长官的邀请的。

天子每年宴请老人三次，时为二月、三月及八月（见《礼记·月令》），诸侯也同样宴请三次。地方上的宴请老人称为“乡饮酒礼”，而且是最重要的典礼之一。这种宴会规定：

1)由卿大夫每三年举行一次（只有退休的高龄官员和优秀的士子才能得到邀请），

2)由地方长官每年举行二次(在春季和秋季射礼之前)及

3)一乡之长每逢新年举行(参看《仪礼·乡饮酒》卷八至卷十)。

那些提供演奏的乐曲依照表3“名目”所排列的第13号、第14号、第18号至23号、第27至32号。

c. 逢到较大规模的宴会,即当诸侯、卿大夫及外国使节受到天子或诸侯的邀请的时候,所奏的乐曲即为第8号、第16至37号。

Ⅲ大射礼的乐队演奏,即:

a. 每年天子亲临举行的,参看表3“名目”的第8号、第15号、第16号;

b. 地方举行的奏第17至23号。

Ⅳ逢到王后或诸侯妃子的庆典的时候奏第18至23号。

Ⅴ庆祝凯旋奏第43号。

E. 若干谱例的说明与翻译

谱例一(参看译谱第一号):[1]

这一例选自《旋宫合乐谱》,卷十九,作者朱载堉,全书名为《乐律全书》,1606年刻版,第2至第7页。

这个虽然不是周朝的完全原始的总谱,却仍然是朱载堉的准确的复制,他为此使用了《关雎》这首诗的原来的曲调——《关雎》是在(陕西)西安府孔庙里面作为刻在所谓的石经的碑文立起来的——而且是为这套曲谱的真实性从全部中国文学里面提供证明的。他是当时利用这套曲谱作授课的练习的。“旋宫”是五度循环的一个旧名称。他认为,人们可以按照五度的循环转移一切的宫调,以便在这个谱例上做练习。朱载堉曾经为这一谱例的正确的复制提供了充分的根据,只是对琴这种弦乐器的记谱法,他却并没有说明,这种记谱法是不是在周朝已经存在。我的意见,它当时是断然不可能存在的,因为当时人们所认识的只有“七声”谱(亦即宫、商、角、徵、羽、变徵及变羽)。还有乐器的伴奏,他也没有明确的论证,是不是在周朝已经实际应用。这里也许只有一行,翻译琴谱的最后一行是经过他加工的,其他各项我都承认他是有权利这样做的。

这套总谱共包含197小节,分为五章(开头和结尾各有一个小节,每一篇诗包含32小节,每诗之前有3小节,每一章之后有4小节)。虽然前面没有标明节拍记号,人们还是看得清楚,那是4/4的拍子,因为牍这个乐器是每一拍撞击一下,也就是每一条直线等于半拍,或者每两条直线等于一拍。因此整个谱例是用4/4的拍子写成的。中国的记谱法直到现在都是用符号或者其他减字来代替一个一个的单字。周朝以前只有五声,即宫=c,商=d,角=e,徵=g,羽=a。周朝开国的君主武王的父亲文王,增加了一个领音变宫=h,武王又增加了一个变徵=fis。因此人们称变宫为文音,变徵为武音(参看《通典》)。这两个音加上原来的五个音就称为“七律”,从此以后就构成了中国古代的七声音阶(参看《国语·周语》及附注)。淮南子(刘安,公元前179—122年)和朱载堉称变宫(h)为“和”(淮南子认为它是领音。朱载堉以为这个音是和声所绝对不可缺少的),可是变徵这个音却

被淮南子称为“缪”,这就是说“歪音”,他认为这个 fis 是反常的,可能是因为这拗口的超四度的关系吧。朱载堉则称这同一个音为“中”,因为它位于音阶的中间。这十二律的名称最先见于《周礼·春官宗伯第三》,《礼记·月令第六》(参看表 4)。除了这两个一直到 8 世纪中叶单独使用的记音字符之外,又有一个音乐家引用了一套新的唱名谱(或者称为新的唱名字)那就是:合,四,乙,上,勾,尺,工,凡,六,五(发明人的名字直到今天还是无从查考)(2)。

关于这一些唱名谱的问题有许多理论家主张,其中的第二个字“四”和第四个字“上”在第 3 世纪已经有人使用,理由是“四”和“上”这两个符号在公元前 300—100 年间的《楚辞》里面已经存在。然而我却不同意这种看法,因为如果当时这两个唱名谱的确是大家认识的,那么至少那其他三个符号也应该存在,因为在这段时间里至少有五声是经常应用的。而且其他各个符号在公元 300 年至公元 700 年还完全不见记载。

另一方面阿尔斯特(J. A. Von Aalst)在他的著作《中国音乐》(“Chinese Music”)第 15 页里面却认为这一套唱名谱是 14 世纪才从蒙古人那里传到中国来的。这种假设是难于理解的,也许阿尔斯特还没有看到过宁王(朱)权的《唐乐笛色谱》,除此之外,这种唱名,谱在朱熹(12 世纪后半叶)的《朱子全书》卷四十及蔡元定(12 世纪末叶)的《燕乐》里面也可以找到,这两部著作都在 12 世纪刊行的。无论如何直到 8 世纪中叶为止只是使用一种记音字符。在 742—755 年这段时间或者更早,从 713 年开始唐朝的那个皇帝玄宗(亦称明皇)极力提倡音乐,这一套唱名谱说不定就在他统治下由一位佚名的音乐家设计出来,而且作为一种笛色谱加以运用。由于这一套记谱法相当简单而又易于掌握,很快取代了十二律的名称成为普遍应用的记谱法。后来到了 11 及 12 世纪又有人加上“高”字或“上”字表示升高,加上“低”字或“下”字表示降低一个半音。朱熹和姜白石(13 世纪上半叶)也各曾发明一套新谱,但都没有收到实效(参看表 4)。

表 4

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
应清	h̿		清徵				亿	仜	
无清	b̿		徵				乙	工	
南清	ā		清变徵		仜		伍	伬	
夷清	gi̿s		变徵		仜		五	尺	
林清	g̿		清角		伬		六	仩	
蕤清	f̿is		角		佝		合	上	
仲清	f̿		清商		上		仉	亿	伬
姑清	e̿		商		亿		凡	乙	尺
夹清	d̿is		清宫		紧五		仜	五	仩
太清	d̿		宫	五	高五 上五		工	四	上
大清	ci̿s	余类推	清变宫		下五		伬	六	亿

（续表）

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
黄清	$\bar{\bar{c}}$	宫	变宫	六	六	小六	尺	合	乙
应钟	$\bar{\bar{h}}$	变宫	清羽	凡	高凡 上凡	小凡	仕	伬	伍
无射	$\bar{\bar{b}}$		羽		下凡	哑凡	上	凡	五
南吕	$\bar{\bar{a}}$	羽	清徵	工	高工 上工	小工	亿	仜	伏
夷则	$\bar{\bar{\text{gis}}}$		徵		下工	哑工	乙	工	六
林钟	$\bar{\bar{g}}$	徵	清变徵	尺	尺	小尺	五	伬	伬
蕤宾	$\bar{\bar{\text{fis}}}$	变徵	变徵	勾	勾	勾	四	尺	凡
仲吕	$\bar{\bar{f}}$		清角	上	上	上	六	仕	仜
姑洗	$\bar{\bar{e}}$	角	角	乙	高乙 上乙	乙	合	上	工
夹钟	$\bar{\bar{\text{dis}}}$		清商		下乙	背乙	伬	亿	伬
太簇	$\bar{\bar{d}}$	商	商	四	高四 上四	四	凡	乙	尺
大吕	$\bar{\bar{\text{cis}}}$		清宫		下乙	背四	仜	五	仕
黄钟	$\bar{\bar{a}}$	宫	宫	合	合	合	工	四	上
浊应	h	余类推	清变宫			大凡	伬		
浊无	b		变宫			哑凡	尺		
浊南	a		清羽			大工	仕		
浊夷	gis		羽			哑工	上		
浊林	g		清徵			大尺	亿		
浊蕤	fis		徵				乙		
浊仲	f		清变徵				五		
浊姑	e		变徵				四		
浊夹	dis		清角				六		
浊太	d		角				合		
浊大	cis		清商				伬		
浊黄	c		商				凡		

注：

Ⅰ. 十二律的名称。
Ⅱ. 与十二律相对应的西乐的音名。
Ⅲ. 依照《国语》所列的七声或七律的名称。
Ⅳ. 康熙(1662～1721)所定的十四律调谱。
Ⅴ. 唐朝(8 世纪中叶)的笛色字谱。
Ⅵ. 宋朝和元朝(11 至 14 世纪)的笛色字谱。
Ⅶ. 明朝(14 至 17 世纪)的笛色字谱。
Ⅷ. 清朝(从 18 世纪算起)的笛色字谱。
Ⅸ. 清朝的直箫字谱。
Ⅹ. 清朝的管子字谱。

明朝(1368—1643)人们用“亚”字作为降低的符号，“清”字表示升高八度，“正”字代表中部音，“浊”字则表示降低八度。所有这些记谱符号都在表 4 ——标明。

琴这个乐器的记谱法又是另一种发明，然而同样不能确定的是，它在什么时候开始应用。人们首先是用头七个数字来标记七根弦，此外还有一百以上的指法符号，关于这些指法符号我只就下面一些与谱例有关的加以说明。一 =1，二 =2，三 =3，四 =4，五 =5，六 =6，七 =7，八 =8，九 =9，十 =10。符号：

艹表示散的减笔,散=空弦;

乙表示挑的减笔,挑=表示右手的食指向外拨弦;

勹表示勾的减笔,勾=表示右手的中指向内拨弦;

中=左手的中指;

大=大姆指;

九=第九徽;

十=第十徽;

女是按的减笔,按=表示用左手的一支手指按一条弦;

早是拨动两条弦的记号,一方面用右手的大姆指向外拨一条弦,同时用中指向内拨另一条弦。随之而来的是复合符号:

芍(参看谱例1,第4页第5小节右起"m"行)用中指拨第三空弦;

笓表示左手大姆指按在第十徽上面并用右手中指拨动第七弦,如此类推。

早表示用左手大姆指压住第一弦,同时用右手大姆指和中指拨动第三空弦和第一弦。

除了使用这一套唱名谱之外人们还有一些专给笛子和琵琶制作出各种各样的装饰音和指法的符号,在这个谱例里没有提到,我认为没有必要现在就此加以说明。

谱例二(参看译谱第2号)(3)

这个谱例取自朱载堉的《乐律全书》卷十四,题为《乡饮诗乐谱》,第三十一至三十三页。演出一首乐曲需用瑟二,笙四,编磬一,鼗二,牍一,搏拊一,�一,建鼓一及应鼓一(没有柷、敔、钟、琴及其他各种吹奏乐器)。在歌唱上也有搏拊、牍及瑟的乐工参加。这是一首小型乐队演奏的乐曲,而且是应该在招待地方耆老的宴会上演奏的(参看本章D项Ⅱ之b)。这一谱例较之前一个的差别是在于第一小节与末一小节都没有使用开头乐器柷和结束乐器敔。除此之外,歌词的每一个字都只有一拍的时间。也就是说这首乐曲歌唱的速度只相当于第一个谱例一半的时间。这一份总谱全部包含115小节,而且同样是分为五段。这里只译出了其中的第一段。在这个谱例可以随便看到那正确的节拍线和4/4的拍子,虽然并没有标出什么板眼,因为一个小节之内只把牍撞击四下。不独此也,如果你拿两个谱例加以比较,你就会发现,这里的一个比第一个实际得多;因为第一个谱例的每一段歌词整整写满了十一页,反之,这一个谱例里面却只有一页就够了,由此可见只要有十分之一的地方就够了。因此我们可以认为这一个谱例是古代的中国套曲的最好的写法(或者更多的作为模范总谱)。

第三章　从上古到中世纪的过渡时期的音乐

(公元前221年—公元588年)

A. 秦朝(公元前221—207年)

经过那著名的暴君始皇帝——秦朝的第一个皇帝——把周朝以及更早流传的典籍在公元前213年通通烧掉(家喻户晓的焚书)之后,他下令没收一切金属器物,为了对人民

进行掠夺和威逼以至从他们手上收缴一切武器，结果就是周朝的典籍和乐谱，连同一切金属的乐器都消灭殆尽。以前的六代乐舞残存下来的乐曲只有舜帝的《韶》，武王的《武》（参看表4）和《房中乐》（宫女乐队的作品，参看表4以及《宋书》有关音乐的章节）。

在这一段毁坏的时期，始皇帝改周朝的《武》为《五行》，改《房中乐》为《寿人》，只是改变了名字（参看《汉书·礼乐志》）。此外在这一时期的历史上再也没有一点有关音乐的记载了。

B. 汉朝（公元前206—公元219年）

经过焚书之后，汉朝的政府认为当务之急是把那些古代的典籍重新搜集起来而且加以注解。全部的学者都在努力，为这同一的目标进行工作，因此他们自然没有多余的时间从事音乐的活动。因此在汉朝的这一历史时期关于乐队的组织也只能找到如下的一些记载：

丞相田蚡在他的厅堂里"罗钟鼓，立曲旃"；还有光武帝（公元25—57年在位）曾经给东海恭王"设钟虡之悬"。由此可见，汉朝的高官大吏仍然像周朝一样可以享用带有钟磬的乐队。除此之外，人们还可以从《汉书》一首古老的歌词《安世房中歌》的诗句得到证明：

"高张四县，乐充宫廷……

神来宴娭，庶几是听"

直到这个时代还存在四面的宫悬（参看第二节C项）。可惜关于乐器的数目却没有只字提及。公元前7年哀帝将乐官人数从829人减少到388人（参看《汉书·礼乐志》），而且在《隋书·乐志》里面也记有汉朝的祭祀乐官及鼓吹乐官共有380人。这两种记载都只是标明全部乐官的人数，关于每一种乐队的配备却一点说明也没有。在武帝（公元前141—87年在位）的时候甚至于设立了一个独立的音乐机关，原名称为"乐府"，采集了一切流传至今的乐曲、讴谣、歌曲和诗篇。武帝委托文人司马相如及其他许多人大家一起制作新的歌词，又任命那个音乐上非常有名的李延年为协律都尉，领导制谱的工作。当时乐曲的目录据《通典》卷四十九所载有如下列：

1.《大风歌》，附有一百二十人的合唱队，汉高祖创作。

2.《安世乐》（原名《房中乐》，楚调），高祖唐山夫人所作，夏侯宽改编，共由十七章组成。

3.《宗庙乐》，五首，叔孙通制作。

4.《郊祀歌》，十九首，作者武帝，有一个由童男女七十人组成的合唱队。

5. 关于东都的"五篇之诗"，班固作。

6. 鞞舞的歌词五篇。

1至5项用于郊祀，6项则用于宴会。虽然音乐已经散失，可是从歌词的字句的参差不齐可以看出，它是不像周朝的歌词那么呆板和单调，例如《诗经》，每一句几乎总是四个字，动机和节奏都已经到了非得改变不可的时候了。特别是1项和4项那些伴奏性的合

唱的庞大的队伍对于周期来说是不可想像的。除此之外,有些舞蹈的名称是改变了(正如以后的朝代也有过的那样),我在这里认为是没有叙述的必要,因为它并不是同乐队一道演出的。

C. 魏朝(公元220—264年)

武帝(曹操)时期音乐家杜夔被任命为修订音乐的领导,他会同歌咏乐师邓静、尹齐及舞蹈乐师尹胡、冯肃等人"教习讲肄,备作乐器,绍复先代古乐"。虽然轩悬因此恢复设置,可是它的组织规模却在历史上没有记载。到了文帝的时候,柴玉和左延年这两个音乐家因他们的新作品得到宠幸。他们改编了一小批新兴的曲调,改变了好些乐曲和舞蹈的名称。此外还有其他人写了一些新的歌词,可是并没有新的乐曲。

D. 晋朝(公元265—419年)

在这一朝代初期,人们只沿用魏的乐曲。公元266年傅元奉武帝的指令写了十八首郊祀歌,公元269年成公绥、荀勖和张华又写了三首节庆歌。这两者统称为《四厢乐歌》。公元273年张华又写了两首新歌,一首配合《正德舞》,另一首配合《大豫舞》。晋朝还从过去朝代改编的舞曲选用了五首宫廷中流传的歌诗;又因为在舞蹈的时候需要使用拂做道具,所以称为拂舞歌。除此之外,又有《相和歌》三十首(原先只有十七首,可是魏、晋时期琵琶演奏家朱生、打击乐手宋识及笛师列和等"复合之为十三曲")。这些作品实际上并不是给乐队用的,而是对汉代民间歌曲做一番加工,由一些弦乐器及管乐器伴奏,歌词则由"执节者歌"。这些歌诗的名称详见表5。

表5

1. 江南曲
2. 度关山(魏调),一名度关曲
3. 长歌行
4. 薤露歌,一名薤露行,挽柩歌,又名天地丧歌
5. 蒿里传,亦名蒿里行,一名泰山吟行
6. 鸡鸣,一名鸡鸣高树巅
7. 对酒行(魏调)
8. 乌生八九子
9. 平陵东
10. 陌上桑,亦名采桑曲,艳歌罗敷行,日出东南隅行,日出行,后又称为望云曲
11. 短歌行(晋调),一名鰕䱇
12. 燕歌行(晋调)
13. 秋胡行,亦名陌上桑,采桑,一名在昔
14. 苦寒行,一名吁嗟(晋调)
15. 董逃行
16. 塘上行,一名塘上辛苦行(晋调)

17. 善哉行,亦名日苦短
18. 东门行
19. 西门行
20. 煌煌京洛行(晋调)
21. 艳歌何尝行,一名飞鹤行
22. 步出夏东门行,一名陇西行
23. 野田黄雀行(晋调)
24. 满歌行(大曲)
25. 棹歌行
26. 雁门太守行
27. 白头行
28. 气出唱,一名惟乾
29. 精列
30. 东光

公元4世纪(从公元307年开始)有五个异族羌、羯、氐、鲜卑、匈奴攻入中原,中国文化,特别是音乐和美术因而遭到了破坏。

虽然随着时间的推移,由于中华文化的力量,那些入侵的异族在许多方面都逐渐同化了,在政治方面他们却从公元420至588年处于中国北方的统治地位。

E. 南北朝

北朝(公元386-580年)与南朝(公元420-588年)的关系是敌视的。南朝的168年间改换了四姓的王朝,那就是宋(公元420-478年)、齐(公元479-501年)梁(公元502—556年)、陈(公元557—588年)。这些王朝的政府都在尽力所能及去收复北方的失地,当然没有可能从事音乐活动。话虽这样说,在宋和梁这两个王朝的历史上还是找到了一些有关钟磬的框架的排列的方式的记载,至于弦乐器和吹奏乐器却就毫无只字提及了。当时南朝刘宋统治之下有关合奏的乐曲大都沿袭晋朝的音乐,只是改写了歌词。历史上还有过一段描写,公元477年那些祀神的和世俗的乐队的人数是超过一千人的。然而每一种乐队的详细的人数却没有说明。

公元486年南朝齐曾委托作曲家谢超宗制作十九首《郊祀歌》。南朝梁(公元502—549年)武帝写过十二首著名的标明为雅的乐曲(沈约作词),作为郊祀用的朝廷音乐。又因为他本人是佛教徒,他制作了十首佛教内容的乐曲,称为“正乐”,专供举行佛教仪式的演出。虽然后来新朝陈沿用了梁朝的郊祀音乐及节庆音乐,但是那个末代皇帝陈后主却特别喜欢妇女乐队(关于这种乐队的组合同样是毫无记载)。他写了四首曲子,那就是:1)《玉树后庭花》、2)《黄鹂留》、3)《金钗两臂垂》、4)《堂堂》。(我在这里把这些乐曲留给独奏,它也同样是无人提到)。在现有材料上丝毫没有关于乐队组合的记载。在这同一时期那与南朝敌对的北朝——由于他们的乡土关系——他们爱好“胡乐”过于华夏音

乐是很自然的,虽然他们也使用它,而且由于那些统治者不是汉人,因此在历史著作里面他们的音乐也没有更多的报导。在这三个世纪(4世纪至6世纪)里面人们只能追踪到西凉(今天甘肃省)、龟兹、康国、高昌(这三个地区的古城在现在的新疆省),找到他们的曲调和乐器,也有从土耳其陆续引进中国来的。然而关于这方面的详细的描述却也是没有的。总之,从秦到南朝陈(公元前221至公元588年)这八个世纪,中国先是遭到专制君主始皇帝的文化大破坏,然后又是五个未开化的异族的连绵不断的战争给中国人带来深重的灾难,以致这一个时期只能看作是从古代到中世纪的过渡时期,人们很难为音乐和艺术的发展做出他们的贡献。

第二编　中世纪(公元589—1700年)

根据前章的叙述,各种乐器和曲调是从土耳其斯坦(新疆)及其他各地通过北朝的种种关系陆陆续续引进中国来的。它最先流行在中国北部,随后受到南朝的最后一个皇帝陈后主及隋朝的开国皇帝文帝——他重新统一了全中国——的喜爱。因而它的影响越来越大。与此相反的是中国一些保守的音乐家竭力维护并且提倡那古老的音乐。虽然那些古老的郊祀和宴会用的乐曲原先是划分的,实际上后者的体制也只不过是郊祀音乐的变种而已,因此我没有把它们截然划分。可是从中世纪开始,郊祀音乐和世俗音乐的区别越来越大。郊祀音乐只需要中国乐器,例外是隋朝和唐朝的宫悬以及隋朝的《登歌》(参看乐队人员分配总表一之Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ项第49、50、59、60及61号。以下简称总表)。反之,世俗音乐乐队中的外来乐器却占据越来越多的地盘;不错,有人甚至于纯用外来乐器来组织这类的演出。除此之外还有军乐,它部分使用本土乐器,部分使用外来乐器,然而只限于吹奏乐器和打击乐器。

第一章　用于祭祀的乐队

A. 隋朝(公元589—617年)

隋朝的开始有人试图改造古老的音乐;开国皇帝文帝——虽然他厚爱外来音乐——曾委任名为牛弘的太常(《隋书·百官志》:"太常,掌陵庙群祀,礼乐仪制,天文术数衣冠之属。")集议有关的问题。讨论的结果是两种乐队的编制:宫悬和登歌(人数和乐器参看总表一之Ⅰ与Ⅱ项)。头一个是在皇宫的大规模的祭天和祭祖的时候听候检阅的,然而并不在于演奏,因为实在是无法演奏的。原来牛弘本人并不是音乐家,也许他只是根据古书的记载凭个人的臆测予以增加或减少。后一个乐队却主要是用于孔庙的春秋二祭。那些弦乐器1.筑,2.筝,3.搊筝,4.卧箜篌,5.小琵琶和吹奏乐器,6.横笛及7.筚篥(3至7号都是外来乐器),是第一次(自从周朝以来)用在郊祀乐队里面。可是3至7号后来也没有再在郊祀乐队中使用。至于郊祀音乐的曲谱实际应用的计有二十一首,其中十二首的作者是李元操和卢慈道,九首的作者是柳顾。除此之外还有104首是由太常寺根据古

曲调改编而成的,(计有 c 调五首,升 c 调一首,d 调二十五首,e 调十四首,升 f 调十三首,g 调八首,a 调二十五首,h 调十三首)。但是这些作品根本没有演出过。这里可以说已经有充分的理由证明隋朝对于音乐的爱好是更多的倾向于世俗音乐的。

B. 唐朝(公元 618—906 年)

唐朝的统治者特别重视世俗音乐(详见下章)。因此这一时期郊祀乐队的编配与隋朝的音乐没有多大差别。不错,它是那样的不受重视,甚至于那些历史学家都忘记了点明吹奏乐器的数目。这一时期人们对郊祀音乐是如何的不予注意也就是不言而喻的了。(关于唐朝两种祭祀的乐队的人员和乐队的数目可参看总表一的Ⅲ、Ⅳ项)。

一种新乐器节鼓第一次在登歌乐队中使用。这可能是搏拊的一种改造(参看第二部分第 12 号)。作为有名的祭祀的歌曲只流传有十二首,称为《十二和》,是祖孝孙制定的(公元 626 年)。除此之外还有三首乐曲亦称为《和》,作于 8 世纪的初叶,用于各种不同的郊祀仪式上。

C. 宋朝(公元 960—1276 年)

宋朝初期的郊祀乐队也与唐朝的一样毫无改变。公元 1113 年由政府规定乐队的编制,而且每一种都是两个宫架(大乐队)和登歌(小乐队)。(关于乐队队员和乐器的数目参看总表一之Ⅴ和Ⅵ项,宫架 A 与 B;Ⅶ与Ⅷ项,登歌 A 与 B)。

公元 1143 年乐队又有一次改变(参看总表一之Ⅸ与Ⅹ项)。改变之一是宫架只有在盛大的庆典上才会摆出来。其中真正能够演出的是只有登歌乐队。在乐曲方面除了《十二安》(从唐朝《十二和》传下来的曲调)之外,太宗(公元 976—997 年在位)写了四首,真宗(公元 998—1022 年在位)写了十三首,还有窦俨、吕夷简、陶穀、王随及宋绶各写了若干首。至于宋朝郊祀乐队得到应用的新乐器计有七种,那就是:三种不同的匏(七星匏、九曜匏及闰余匏)和独弦的、三弦的、五弦的及九弦的琴。

D. 元朝(公元 1277—1367 年)

蒙古族的元朝为郊祀乐队的编制沿用了中国北部女真族的金王朝(公元 1123—1234 年)的音乐。然而这也不是道地的,而是承袭了宋朝的所谓大晟乐(公元 1105 年成立的新的作曲与乐队的机关)。因此在宫悬乐队与登歌乐队之间找不到与宋朝的编制有任何区别,只有乐队队员人数是不同的(参看总表一之Ⅸ及Ⅻ项)。在那个表上还可以看到两处标明"照烛"的地方(参看第二部分第 3 号),这是晚上乐队开演的时候使用的。它约略相当于军乐队的鼓杖。这一个王朝的音乐总的来说是一部分沿袭宋王朝,一部分沿袭金王朝。公元 1281 年大乐署制作了八首乐曲,1305 年制作十九首,除此之外,后来又加谱了两首,不过这一切都用于祭祀。

E. 明朝(公元 1368—1643 年)

根据前人作出的经验,本朝干脆废除了宫悬制度(因为实际上它是不能演出的)而扩大了登歌乐队(参看总表一之Ⅷ项。)当时有相当多配乐的郊祀歌曲,那是由太常寺制作的。谱例三[4]是从《律学新说》引用的,原书 46 至 47 页(作者朱载堉,1584 年刊行)。我

只从中转录了旧制太庙《终献乐章》,而且只是开头的八小节。它演出时是由乐队伴奏的,是在明朝初期(15世纪中叶)通行的。它的记谱出自协律郎名为冷谦者之手(14世纪中叶前后),他用的是古调(吕第亚调式);它是从属G开始的。虽然在记谱上只有吹奏乐器笙,可是也一定有别的管乐器一起吹奏的(参看第一部分,第二章,图二,E及谱例一)。另外他又记下了两种弦乐器琴和瑟的曲谱。关于其他各种乐器只有下列的打击乐器还保留在乐队编制之内,那就是:编钟、编磬、柷、敔、建鼓和搏拊;可是它们在谱表上都没有特别标出来。除了琴和瑟的曲谱之外只是每半拍都有一点,说不定这是搏拊用的符号的新的写法。

F. 清朝(公元1164—1911年)

清朝开国初期用于祭祀的乐队沿用通行的名称《中和韶乐》(这个名称最初见于明朝)。根据每一种祭祀性质采用各种不同的编制,这种不同的编制又根据不同的人数数目分为三类,那就是:

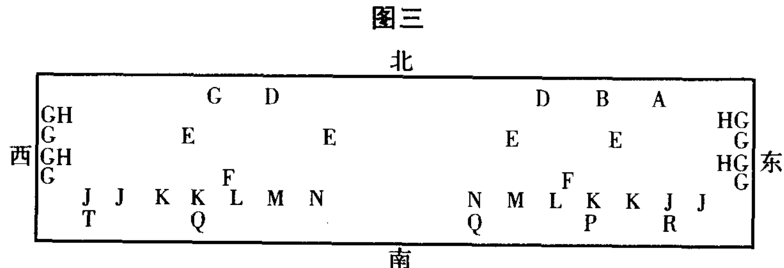
1. 乐队人数七十四人,舞人一百二十八人(参看总表一之XIV),用于大规模的祭祀,

2. 乐队人数五十人,舞人三十六人,用于孔庙的祭礼(参看总表一之XV)及

3. 乐队人数三十四人,舞人无,用于小规模的祭祀(参看总表一之XVI)。

乐队一般是分为两部分排列起来(或分在东面与西面,或分在南面与北面)。正如图三所显示,中和韶乐的排列是服务于宫廷的典礼的(依照《大清会典图》卷二十六。图八)。

图三



A…麾(乐正) B…柷 C…敔 D…搏拊 E…琴 F…瑟 G…笙
H…歌人 J…箫 K…笛 L…排箫 M…篪 N…埙 O…建鼓
P…编钟 Q…编磬 R…镈钟 T…特磬

乐队人数相当于c号的乐队,只是增加了四个笙师和四个歌人,因此整体算起来是四十二人。关于乐曲方面,凡是公元1677年由乐部的御用乐官制作的,今天还保存有七十七首(其中c调的十八首,g调的八首,d调的十九首,es调或a调的十九首,a调六首,e调七首)。后来制作的我就不再提它了。这一朝代的乐谱大多数是手写本,而且直到(辛亥)革命为止一直保存在皇家音乐机关——原先称为乐部,后来改称礼部——里面,因此遗憾的是很不容易得见。但是就内容而论也不过是带乐队伴奏的赞美歌。中国作曲的发展却不是寄托在郊祀音乐而是寄托在世俗音乐之上。对于这方面的问题我们还要继续加

以论述。

第二章　世俗音乐的乐队

自从4世纪开始，亦即在五个外来民族接二连三地把晋朝摧毁之后，中国在文化方面无疑是遭受了重大的损失。到了帝国分裂为南北朝之后（公元420年以后），北朝的统治者特别偏爱外来音乐。因此外来乐器（特别是从土耳其斯坦来的）一天天以继续增加的数字引进来，特别是在5世纪和6世纪；而且正如这些乐器增长的规模一样，它的音域也不断扩大。从前只需要两个八度，可是现在音域却大了一倍。到了隋朝重新统一了全中国之后，它的开国皇帝文帝觉得外来音乐特别富于吸引力，他不仅在盛大的宴会上演奏外来音乐，而且也在祭祀乐队中引进外来乐器，例如弦乐器搊筝、卧箜篌和小琵琶以及吹奏乐器筚篥和横笛（参看本编第一章A项）。从此以后祭祀音乐的"雅乐"与世俗音乐的"俗乐"的划分就完全清楚了（参看本编的开端）。雅乐的乐队只用于祭祀，反之俗乐的乐队则用于各种不同的场合。由于这个缘故，雅乐的发展是很小很小的，而音乐朋友却越来越多地从事俗乐的活动。由于当时的倾向越来越转向世俗音乐，我们也就只能提出一些世俗音乐的重要的乐队加以论述。

A. 隋朝的九部伎和唐朝的十部伎

6世纪的末期亦即隋朝的开始，隋朝是由太常来掌管郊祀音乐的，后来他们又新设一个专门机关"清商"，负责世俗音乐的工作。最先的乐队数目只有七个，那就是：

1. 国伎（后来改称"西凉"，参看总表二之Ⅱa），
2. 清商伎（后来改称"清乐"，参看总表二之Ⅱa），
3. 高丽伎（参看总表二之Ⅷa），
4. 天竺伎（参看总表二之Ⅸa），
5. 安国伎（参看总表二之Ⅶa），
6. 龟兹伎（参看总表二之Ⅳa），
7. 文康伎（亦名"礼毕"，参看总表二之Ⅹa）。

公元610年朝廷又加上第八和第九，那就是：

8. 康国伎（参看总表二之Ⅴa），
9. 疏勒伎（参看总表二之Ⅵa）。

公元626年唐朝沿用这九部伎，但改清商伎为清乐（参看总表二之Ⅱb）。它取消了文康伎，却新建新的燕乐伎（参看总表二之Ⅰ）。公元640年玄宗接受了高昌的乐器，又新建了一个乐队高昌伎（参看总表二之Ⅹb）。这样一来世俗音乐就总共有了十部伎（参看总表二之Ⅰb至Ⅹb）。现在我们就转过来讲述每一部伎的简短的事实。

Ⅰ. 燕乐伎。这个乐队是7世纪初叶建立的，它的乐器有一部分是中国固有的，一部分是外来的。它主要演奏乐曲《景云河清歌》，张文收作曲（公元640年）。演奏的时候还有二十人的舞队，其中八人跳的是《景云舞》，四人跳《庆善舞》，四人跳《破阵乐舞》，

四人跳《承天乐舞》。燕乐伎一般是在新年典礼的时候在宫中演奏头一个节目，在《七德舞》、《九功舞》及《上元舞》演出的时候，它也担任伴奏音乐的演奏。这三套舞蹈略如下述：

①《七德舞》原名《秦王破阵乐》，是太宗（公元633年）为一百二十名舞人制作的。

②《九功舞》原名《功成庆善乐》或者简称为《庆善乐》，同样是太宗制作的。

③《上元舞》，亦名《上元乐》，是高宗（公元674年）为八十名舞人制作的。

Ⅱ.清乐伎，一名清商伎

这一个乐队是由汉朝的一个舞蹈伴奏乐队改编来的。乐器有一部分是本土的，有一部分则是外来的。在《隋书》里面没有提到这个乐队的乐器数目。可是书中却举出了总人数。这个乐队的乐曲原先是周朝《房中乐》的曲调。它应用的时间约当汉和魏这两朝直到晋朝的初叶。经过各个外来民族（4世纪初叶）的破坏，这些乐曲由逃避战乱的人带到各处直到扬子江盆地。到了隋朝开始（6世纪末叶）朝廷设立了一个机关名为清商府，以便重新收集那些古代流传下来的曲调。到武后（公元690—705年在位）时这些曲调还保存有六十三首。据《通志》卷一百四十九的记载，12世纪的时候还保存有四十首（参看表6）。

表6

1.《白雪》（楚曲）

2.《公莫舞》（汉舞）

3.《巴渝》（汉鞞舞）

4.《明君》，又名《王昭君》、《王嫱》、《王明君》（作于公元前48—31年）

5.《明之君》（汉鞞舞）

6.《铎舞》（汉曲）

7.《白鸠》（吴拂舞曲）

8.《白纻》（吴舞）

9.《子夜》（晋曲）

10.《吴声四时歌》，又名《子夜吴歌》（作者梁武帝，公元502—549）

11.《前溪》（晋朝沈玩作）

12.《阿子歌》一名《欢闻歌》

13.《团扇郎》（晋朝王珉作）

14.《懊侬》（公元4世纪末叶的民歌）

15.《长史变》（晋朝王廞作）

16.《丁都护》一名《督护歌》（公元5世纪初期的曲调）

17.《读曲》

18.《乌夜啼》（王义庆作，约公元5世纪上半叶）

19.《估客乐》（作者齐武帝，公元483—493）

20.《石城乐》(臧质作于南朝刘宋时代)
21.《莫愁》一名《莫愁乐》
22.《襄阳》(《襄阳乐》,隋王诞作)
23.《乌夜飞》(沈攸之作于南朝刘宋时代)
24.《杨叛儿》一名《杨叛》(北齐的歌曲)
25.《雅歌》
26.《骁壶》一名《投壶乐》(作者隋炀帝,公元 605—616 年)
27.《常林欢》(公元 5 世纪的曲调)
28.《三洲》一名《商人歌》
29.《采桑度》一名《采桑》
30.《玉树后庭花》(陈后主作)
31.《堂堂》
32.《泛龙舟》(作者隋炀帝,公元 605—616 年)
33.《春江花月夜》,(作者隋炀帝,公元 605—616 年)
*34.《平调》
*35.《清调》
*36.《瑟调》
37.《上林》
38.《凤雏》
39.《平折》
40.《命啸》
(*这三首作品没有歌词)

Ⅲa. 隋朝的西凉乐队。

这个乐队在唐朝称为西凉伎(参看总表二之Ⅲb),实际上它是迁徙到西凉(今甘肃省凉州)的汉人建立的乐队,但是他们除了从故乡带去的乐器之外,也引用了龟兹(库车)的乐器,他们给这个乐队起了一个名字叫做"秦汉伎"。后来它在北朝(公元 386—588 年)直到隋朝初期都称为国伎。在马端临的《文献通考》卷一百四十六这样写着:"周隋管弦杂曲数百皆西凉乐也。鼓舞曲皆龟兹乐也。"可惜的是我们今天在《通志》卷一百四十九里面只能找到其中五套曲谱的名字,它们是:《杨铎新声》、《神白马》、《永世乐》、《万世丰解》及《于阗佛舞》。

这些乐曲在唐朝称为《凉州》或《新凉州》。在演出《清商乐舞》的时候这个乐队是用来伴奏的。

Ⅳ. 龟兹伎

自从吕光(氐族)公元 389 年攻破龟兹等国自立为后凉皇帝之后,他也把龟兹的音乐接收过来。他一下台(公元 396 年)音乐也跟着衰落了。可是到了北朝的齐文宣帝(公元 551—559 年在位),它又受到了高度的重视。后来北齐的武帝同土耳其斯坦的一个少女

结婚(公元561年),整个乐队,特别是龟兹,然后是疏勒、安国和康国的音乐都集中到首都长安来了。隋朝的皇帝炀帝(公元605—618年在位)也同样非常喜欢这类音乐,于是他指派他的乐正白明达为龟兹伎创作了十二首乐曲。这些乐曲的曲名是:《百岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《泛龙舟》、《斗鸡子》、《斗百草》、《还回宫》、《长乐花》及《十二时》。

公元714年唐朝的皇帝玄宗将世俗音乐的所有乐队分为两部,即:

a. 立部伎与

b. 坐部伎

供a部演奏的乐曲有八首:①《安乐》,北朝后周武帝(公元561年)作;②《太平乐》;③《破阵乐》,唐太宗(公元633年)作;④《庆善乐》,亦太宗作;⑤《大定乐》;⑥《上元乐》;⑦《光圣乐》(5至7三首均唐高宗作);⑧《圣寿乐》,武后作。其中只有第4首《庆善乐》是用于西凉伎的(参看总表二之Ⅲb)。这些乐曲全部是由龟兹伎演奏的,而且都是使用大鼓,第5号甚至于还用金钲。这一部的演奏是全体站立的。供b部演奏的乐曲有六首:①《燕乐》,张文收作曲;②《长寿乐》;③《天授乐》;④《鸟歌万岁乐》(2至4出自武后之手);⑤《龙池乐》;⑥《破阵乐》,这末后两首传自玄宗,而且全部(只有第1首是例外)是由龟兹伎担任演奏。

Ⅴ. 康国伎

这个乐队是在北周皇帝闵帝娶了一个亚洲北部民族的女子为妻之后(公元6世纪末叶)才得到的。它的乐器只有少数几种,演奏的人数只有七人。到了唐朝又增了三人。演奏的乐曲计有四首:①《戢殿农和正歌》;②《木奚波地舞》;③《前拔地舞》;4.《惠地舞》(据《通志》)。

另据《文献通考》,除此之外还有两首:5.《贺兰钵鼻始》及6.《农慧钵鼻始》。

Ⅵ. 疏勒伎及

Ⅶ. 安国伎

这两部乐队是公元6世纪中叶传入中国的。疏勒伎只设有十二至十三人,安国伎人数更少。供这两部乐队演奏的乐曲各有一部乐队伴奏的歌唱和两首舞曲:疏勒伎的是①《亢利死让歌》;②《远服解》及③《盐曲解》。安国伎的是:①《附萨单时歌》;②《末奚舞》及③《居和祇舞》。

Ⅷ. 高丽伎

虽然朝鲜自公元前23世纪以来就已经同中国交往,但是他们的乐曲却直到唐朝的武后时期(公元690—705年在位)还没有超过二十五这个数字。后来只剩下惟一的一首。据《通志》所载则还有一首《芝栖歌》和一首《芝栖舞》。他们的乐队什么时候开始传入中国根本就无可稽考。

Ⅸ. 天竺伎

公元前2世纪初叶印度已经开始同中国有了交往,可是它的音乐的传入中国却是比

较晚的（公元4世纪前后?）。这一个乐队演奏的乐曲有一首《沙石疆歌》和一首舞曲《朝天曲》。

Xa. 礼毕

这个乐队当初叫做文康伎。它原来是属于庾亮（晋朝的一个大官）的家庭的。庾亮死后，后人为了纪念这位名臣，便重新组建这个乐队而且用他的谥号"文康"作为这个乐队的名字。隋朝在九部伎演奏的时候定例是由这个乐队担任演奏最后一个节目，所以称为"礼毕"。这一个乐队演奏的作品是一首称为《单交路行》的歌曲及一首舞曲《散花舞》。

Xb. 高昌伎

公元640年唐朝将军侯君集平定高昌（支那土耳其斯坦的一部，约当今新疆吐鲁番盆地），把高昌的乐队也接收了过来，并献给了唐太宗。这个乐队也就成为唐朝十部伎的最后一部。供他演奏的有六首乐曲。这些乐曲的名字是：①《圣明乐》，②《善善》，③《摩尼解》，④《婆伽儿舞》，⑤《小天舞》，⑥《疏勒盐》。

这九部伎或十部伎除了在新年、夏至，即皇帝接受朝贺的日子之外，凡是遇到盛大的节日，特别是皇帝接受外国使臣的觐见的时候，他们都有演奏的任务。从7世纪开始，唐朝政府每当接待土耳其斯坦的使节，这种音乐是不可缺少的，因为这十部伎的一半以上（Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅶ及Xb项）都是从土耳其斯坦传进来的。

唐朝是怎样从事音乐活动及其管理，我还得做一番简短的概述。从公元618年起有两个音乐机关：教坊和太常负责领导郊祀音乐和世俗音乐。郊祀（古代）音乐用于祭祀及盟会。在季节的祝典上，在宴会上及在接见外国使节上一般都由这十部乐队演奏。首先这两个音乐机关的任务规定是并不十分清楚的，例如燕乐和清乐这两部其实是应该属于世俗音乐的，而散乐（"俳优歌舞杂奏"的总名，隋朝亦称为"百戏"）也隶属太常。公元713年以后音乐学员的数目不断扩大，朝廷于是在首都设立两个机关（称为左右教坊），任命相当高级的官员担任主管，好让他们完全独立办理世俗音乐、戏曲及其他各种各样的杂耍。自此以后世俗音乐再也不属于太常，而是隶属于教坊，而且教坊不仅领导世俗音乐的演出，它还要教授生徒，因此左右教坊简直可以看作"音乐学院"（照字面看教坊的含义也是"教育机关"）。根据当时的统计教坊管辖下的人数计有散乐乐工三百三十二人，仗内散乐的成员一千人，男女歌手一万零二十七人。除了这两个教坊之外，玄宗皇帝（公元713—755年在位）又在蓬莱宫附近设立一个内教坊，以便在戏曲的新音乐及其他各种艺术方面培养人才。负责教授的官员授予"音声博士"的头衔（参看《新唐书·百官志、礼乐志》及《资治通鉴》）。经过玄宗皇帝将所有乐队划分两部（立部伎和坐部伎）之后（坐部伎学习没有进步的人必须改入立部伎，如果在立部伎仍然学不好，那就只好学习郊祀音乐，即"雅乐"。由此可见，当时的雅乐是多么简单），他亲自从坐部伎选出三百人，亲自在皇宫的梨园里面教他们合奏（用弦乐器和管乐器）。他管这些参加这一部的乐手称为"皇帝弟子"，亦称"梨园弟子"。玄宗皇帝本人无疑是音乐天赋非常高的，因此他平时总是亲

自指挥,只要是合奏中间错了一个音,他都能立刻察觉出来(参看《旧唐书·音乐志》)。除此之外,还有一个由数百宫女组成的妇女部。这些人也同样被称为"梨园弟子",住在御花园"宜春院"的北面,又称为"内人"。每当勤政楼举行盛大的庆典的时候,她们就在露台下面结成各种不同的团队舞起来。如果认为舞女的人数还不够多,那么皇帝就从云韶院再调一批宫人来补充(详后)。

B. 唐朝的云韶乐

云韶院亦称云韶内府,是唐朝初期由皇帝下诏设立的。他们的乐队称为云韶乐,实际上只是为宫廷服务的,可是到了公元724年却由于玄宗皇帝的一道命令也使这部乐队成为与民同乐的乐队。这个乐队(人数和乐器参看总表三之I项)。演出的时候总是分为两部分(堂上与堂下)。另外还要加上舞女三百人(均在十五岁以下),由五个童男领头(他们都是容貌俊美,身穿绣花衣服,手持金莲花)。这一类演出只有在皇帝的宴会上才有的。演奏的曲目主要是《云韶法曲》(后又改名为《仙韶曲》)及《霓裳羽衣舞》。两者都是太常卿冯定作曲。云韶院公元838年改称仙韶院。直到宣宗时期(公元847—859年在位)郊祀音乐的人数尚在五千人以上,世俗音乐的人数则在一千五百人以上。唐朝的乐队曲,如上所述,还有四十首(见表7)。虽然玄宗皇帝本人还曾添写了四十首以上的曲子,那些曲名在历史上却并没有记载。

表7

1.《倾杯曲》长孙无忌作

2.《乐社乐曲》魏徵作

3.《英雄乐》

4.《黄骢叠曲》

5.《庆善乐》作于公元7世纪后半叶前后

6.《破阵乐》作于公元7世纪后半叶前后

7.《承天乐》作于公元7世纪后半叶前后

8.《一戎大定乐》作于公元7世纪后半叶前后

9.《八纮同轨乐》作于公元7世纪后半叶前后

10.《夷美宾曲》李勣作

11.《定难曲》马大遂作

12.《中和乐》德宗皇帝(公元781—804年)作

13.《继天诞圣乐》王虔休作

14.《孙武顺圣乐》于頔作

15.《夜半乐》玄宗皇帝(公元713—755年)作

16.《还京乐》玄宗皇帝作

17.《文成乐》玄宗皇帝作

18.《荔枝香》玄宗皇帝作

19.《霓裳羽衣曲》杨敬忠作
20.《元真道曲》司马承禛作
21.《大罗天曲》李会元作
22.《紫清上圣道曲》贺知章作
23.《景云》韦縚作
24.《九真》韦縚作
25.《紫极》韦縚作
26.《小长寿》韦縚作
27.《承天乐》韦縚作
28.《顺天乐》韦縚作
29.《君臣相遇乐》韦縚作
30.《千秋节》
31.《凉州》
32.《伊州》
33.《甘州》
34.《梨园法曲》
35.《宝应长宁乐》刘日进作
36.《广平太一乐》作于公元 766 年
37.《云韶法曲》
38.《霓裳羽衣曲》
39.《万斯年曲》,作于公元 841—846 年
40.《播皇猷曲》,作于公元 847—859 年

C. 唐朝的世俗音乐

Ⅰ. 教坊乐队的四部

这个乐队的乐手是从各个不同的省份集中起来的,公元 977 年人数是三百六十人,到了 1144 年增加到四百六十人,全体分为四部。每逢皇帝的诞辰及春秋两季的盛大的庆典这个乐队就要演出。此外还有两个舞队,那就是:

①七十二名舞人的童男舞队及

②一百五十三名舞女的宫人舞队。

他们在教坊乐队的演出(他们演出的节目有十九号,其中也有赞美歌及其他各种节目)的时候各自分成十组。在这个乐队的曲目上第一部有四十首“大曲”;法曲部(第二部)有两首曲子(《望瀛》及《献仙音》);龟兹曲部(第三部)也有两首曲子(《宇宙清》及《感皇恩》);第四部鼓笛部的乐曲名称以及这四部的乐工人数在历史上并没有记载(乐器的名称参看总表三之Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ项)。此外还有一批小曲提供给这个乐队。关于“大曲”这种乐曲,王国维曾写过一篇著作《宋大曲考》,可是还没有出版。他在他的著作《宋

元戏曲史》(上海《东方杂志》第九卷第十号至第十卷第九号连载)里面解释道,这种乐曲包含十至二十乐章,演出的时候还有歌唱和舞蹈。舞蹈的曲子称为"曲破",演奏的速度是快的。宋朝的皇帝太宗(公元976—997年)的曲谱有如下列:

①大曲十八首,为乐队的第一部演奏用;

②二十四首为第二、第三及第四部演奏的乐曲;

③曲破(舞曲)二十九首;

④小曲二百七十首。

除此之外还有经他改编的八十八曲(曲名详见《宋史·乐志》)。

Ⅱ. 云韶部

云韶部相当于黄门乐,从前称为箫韶部。在它那八十名成员中(他们在公元971年由广州来人组成)有三十五名歌手和各类乐工。真正的乐队成员只有四十五人(乐器数目参看总表三之Ⅵ项)。每逢各种季节庆祝,例如元旦、元宵、上已(三月三日)、端午(五月五日)等等,春秋二祭,以及地方的"大射礼"。演奏曲目有大曲十三首及瑞曲三十首(纪念祥瑞的乐曲)。

Ⅲ. 钧容直

这个乐队原先是一个军乐队,后来却变成专门用于别的世俗音乐的乐队。公元978年朝廷从军乐队里把那最杰出的音乐家挑选出来,组成一个新乐队,每当皇帝出巡或者视察地方的时候,这个乐队就演奏他的曲子。公元989年这个乐队又从捧日天武拱圣军里面挑选出一批拔尖的音乐家补充上去。如果边远地方的高级长官有乐手送上来,后者也就编入这个乐队。公元993年这个乐队正式命名为"钧容直"。乐队人数原先是同云韶部一样多(参看前一节),可是从1012年人数就增加了。全部人数共计二百六十八人(据《文献通考》)。但是根据准确的计算,公元1005年共有二百六十五人(其中纯粹乐器演奏者只有一百七十二人)。而且他们有一部分是歌人或说话人,有一部分是魔术师或傀儡戏艺人(参看总表三之Ⅶ项)。除此之外还有一个乐正称为指挥使和十个办事人员。到了公元1056年这个乐队的人数增加到三百八十三人,1071年又增加到四百三十四人。这里我还要指出,这一队人马并不是每一次乐队演出都全部参加的,而是大体上归属于这个乐队的活动。也许他们是轮班演出,或者其中还加上候选人以至学徒。由于乐队的编制在历史上根本不曾提供过准确的数字,因此也就不可能有把握说得更准确。曲目方面有大曲三十六首,二十一首是只供管乐器及鼓还有其他一些乐器的。从公元1057年起这批乐队必须人教坊学会十七首大曲,朝廷于是在1160年废置了所有其他乐曲,这些乐曲因而溶化人所谓的教坊音乐,从此以后再也没有成为一种独立的音乐。

D. 辽王朝(公元916—1125年)的大乐

契丹族辽王朝(一个在中国北方统治了一百多年的王朝)的乐器和乐曲统统是从中国流传过去的,只有世俗音乐的乐队的编制在成员人数上显示出一种差别。政府管世俗音乐的乐队称为"大乐"(队员人数和乐器数目参看总表三之ⅩⅢ项)。它在新年庆典上演奏的主要

是大曲，然后是曲破（舞曲），节目的结束则用散乐和角抵。契丹人也使用中国的唱名法来记谱，可是在辽王朝的历史上找不到世俗乐曲的名称（因此人们有理由推测，也许契丹人根本就没有自己制作的独创的曲谱而只是演奏中国的音乐）。在《辽史》里面还有如下的记载：“大同元年，太宗自汴将还，得晋太常乐谱、宫悬、乐架，委所司先赴中京。”[5]

除此之外，如果你拿辽王朝的大乐的乐队编制同唐王朝的燕乐的乐队比较一下，你就会察觉到，契丹王朝必然是抄袭了唐王朝的全部音乐组织。话虽这样说，阿尔斯特在他的著作《中国音乐》里面却仍然认为，唱名记谱法是从蒙古传到中国来的。据我看来，这种见解是完全站不住脚的。

E. 元朝（公元 1277—1367 年）世俗音乐的乐队

Ⅰ. 元朝的四个乐队

“队”这个字用作乐队的称呼首先是在元朝的历史里面出现的。蒙古人的统治遍及整个亚洲，几乎是完全通过他绝对的黩武主义，因此他们对音乐整体领域的组织也同样遵循军事化的原则。他们把下列四队各自分为十组，这些组并不全是乐手，而是只有第一组和第七组。其他八组或为戴上各种面具的舞人或为女说话人。每一个队都设有两个官员，头衔是“引队礼官”。曲目有：

①第一队名为乐音王队，演奏的乐曲名为《吉利牙》，新年庆典上演奏（参看总表三之Ⅷ项）；

②第二队名为寿星队，乐曲一首：《山荆子带袄神急》（皇帝诞辰演奏，参看总表三之Ⅸ项）；

③第三队名为礼乐队，乐曲两首：a.《新水令》及 b.《水仙子》（宫廷宴会时演奏，参看总表三之Ⅹ项）；

④第四队名为说法队，乐曲一首：《金字西番经》（也许只有这一首是自创的作品，其他各首是蒙古族在宋朝之后才应用的，参看总表之三Ⅺ项）。这一首曲子是讲道的时候演奏的。

除此之外，还有一首曲子名为《长春柳》，每一队都在节目的前头先演奏这一首曲子作为开场曲。

Ⅱ. 元朝宴飨音乐的乐器

正如标题所示，在元朝的历史里面只可以找到宴飨音乐的乐器的名字（乐器的数目也没有交代清楚）。是不是当时已经有了用于宴会的乐队，也还是大成问题的，因为既没有这一类的乐曲也没有其他的例证可供参考。也许是当时的蒙古族掌握的中国文献过于稀少，因而也就缺乏它的详细的历史。话虽这样说，在他们的乐器中间（参看总表三之Ⅻ项）却有两样特别引人注目的乐器，那就是：胡琴和兴隆笙（近似希腊的管风琴），这是这一时期第一次传入中国的乐器（这些乐器的解释参看第二部分第 107 号及 139 号）。

F. 金（一个女真族的王朝，公元 1123—1234 年）、元歌剧音乐的结构

王国维的《宋元戏曲史》这部著作是关于这个问题的惟一的著作。王国维主要是阐述了

戏曲的结构和曲辞的体裁,可惜的是他对它伴奏的乐队没有更进一步的接触。至于王国维所列举的文献例子大多数是无从查证的,因为例证所从出的作品也是散失了的。虽然这样,对这课题的探索还是值得尽些力量的。据他的阐述,在中国戏曲发展的历史的顺序有如下述:

巫风(《尚书·商书·伊训第四》:"恒舞于宫,酣歌于室,时谓巫风。")东周时期的倡优,汉朝初期的角觝,公元3世纪中叶的百戏,公元5世纪及6世纪从西域传入的倡优杂技,唐朝的滑稽戏及独幕小戏,至于真正的歌剧则兴起于宋与金两个王朝。宋朝歌剧的总名是《宫本杂剧》;在周密的《武林旧事》卷十列出来的戏曲名共有二百八十号,其中一百零三部用的是大曲的体裁,四部用的是法曲的体裁,两部用的诸宫调的体裁,三十五部则是用了普通词调。至于这一类作品的性质则或者是小歌剧,或者是滑稽戏。金王朝的戏曲的总名称为院本。据陶宗仪《辍耕录》卷二十五所载,院本名目共有六百九十种,但是其中符合歌剧体裁者不足十分之一(那就是十六部用大曲的体裁,七部用法曲的体裁,一部用诸宫调的体裁,三十七部用普通词调的体裁),其他各种有曰冲撞引首者,有曰打略拴搐者,有曰诸杂砌者,种种名称,滑稽戏之流居多。

由于蒙古族的破坏,宫本杂剧和院本两者都荡然无存。我们今天能够作为研究的基础的就是元代的杂剧。杂剧的总数究竟有多少,我们可再也提不出一个确切的数目。这些作品都载在《太和正音谱》,单本的名称共有五百三十五,其中实际应用的只有二百三十五部(周德清的《中原音韵》所记亦同此数)。然而就是这些作品也有许多是散失了的。目前我们在《元曲选》这部总集里面还可以找到九十四部,此外尚有黄丕烈所藏《元刊杂剧三十种》,考其题字称为"乙编",可知尚有甲编。甲编存佚不可知,乙编所收不见于《元曲选》者计十七种,两者合计再加上著名的《西厢》五剧,那么元杂剧就有一百一十六种(剧名详见王国维著作)。

就作曲技术而论这一类歌剧音乐的半数以上采用的是宋金时代的大曲体。这种体裁可是非常严格的,因此它一折的一宫调的联套是不能更改的,虽然这样由几个单独的折子组成这样一部作品,整个合起来却仍然是一部统一的乐曲。然而由于它是由各种不同的成份组织起来的,因此在那采用诸宫调写成的乐曲在一曲之内常常运用两个或三个不同的调性(有时甚至于用到十个以上)。这样一来当然就有许多的转调,因此人们可以拿它与今天的变奏曲做比较。至于元杂剧的结构是由四折合为一部的(或者必要时再加一段楔子)。每一折用它自己的宫调,每一个宫调也总有约莫十首以上的歌曲。当然还有独立的宾白(两人相说曰宾,一人自说曰白)。

王国维的阐述到此为止,因为他主要是单从诗歌上着眼的,所以他没有举出乐谱来做例子。如果有人对这一种伴奏音乐的结构进行一次比较认真的探究,那无论如何一定会是一篇极有意思的论文,我本人将来也颇有志于这样的工作。

G. 明朝(公元1368—1644年)世俗音乐的乐队

明朝初期(公元1368—1424年)洪武和永乐两位皇帝组织了好几个乐队。就其性质分类如下:

1a. 大乐，亦名丹陛大乐（成于 1368 年）。这个乐队为一切盛大的节日，季节的庆典及盛大的宴会担任演奏（参看总表三之XIV项）。

1b. 同样称为大乐，建立的时间晚得多，而且乐队人数也特别少（参看总表三之XV项）。

2. 殿内侑食乐，公元 1382 年建立（参看总表三之XVI项）。它的性质和组织与郊祀音乐的乐队非常相似。除了这两种乐队之外，还有

3. 另外一个乐队，它是为皇太子服务的。它的队员人数比较少，略如 1a（参看总表三之XVc项）。

说到乐曲有如下表（参看表 8）。

表 8

A
- 1. 起临濠
- 2. 开太平
- 3. 安建业
- 4. 削群雄
- 5. 平幽都
- 6. 抚四夷
- 7. 定封赏
- 8. 大一统
- 9. 守承平
（1–9 作于 1370 年）
- 10. 天香凤韶（作于 1393 年）

B
- 1. 本太初
- 2. 仰大明
- 3. 民初生
- 4. 品物亨
- 5. 御六龙
- 6. 泰阶平
- 7. 君德成
- 8. 圣道行
- 9. 乐清宁（作于 1371 年）

C
- 1. 上万寿
- 2. 仰天恩
- 3. 感地德
- 4. 民乐生
- 5. 感皇恩
- 6. 庆丰年
- 7. 集祯祥
- 8. 永皇图
- 9. 乐太平（作于 1420 年）

D
- 1. 炎精开运
- 2. 皇风
- 3. 眷皇明
- 4. 天道传
- 5. 振皇纲
- 6. 金陵
- 7. 长杨
- 8. 芳醴
- 9. 驾六龙（作于 1382 年）

E
- 1. 喜千春
- 2. 永南山
- 3. 桂枝香
- 4. 春初晓
- 5. 乾坤泰
- 6. 昌运颂
- 7. 泰道开（作于 15 世纪初期）

A 1－5 及 10，C1 由乐队 1a 演奏

B 1－9 由乐队 1b 演奏

D 1－9 由乐队 2 演奏

E 1－7 由乐队 3 演奏

除此之外还有其他乐曲十二首（其中有舞曲两首），作于明朝初期，到了 15 世纪初叶又增加了十三首（其中有一首舞曲）。这二十五首乐曲主要是为宫廷庆典服务的。

H. 女乐

经过秦始皇帝把周朝乐队的名称房中乐改名为寿人之后（参看第一部分第一编第三章），直到汉朝开国之初才有了房中祠乐，这是汉高祖姬唐山夫人所作的。后汉时代（公元 25—219 年）那位著名的学者马融（公元 79—166 年）“常坐高堂，施绛纱帐，前授生徒，后列女乐”，由此可见，在汉朝已经有了培养女乐人才的组织了。据《晋书·志第十一礼下》的记载，公元 275—280 年曾经有一个由三十个女子组成的女乐为皇帝演出。公元 488 年南朝齐甚至于规定，黄门郎（五品）以下的官吏不许设置女乐。南朝陈后主（公元 583—588 年在位）则以他对女乐的偏嗜显得特别出名（参看第一部分第一编第三章 E）。直到亡国之后，那些保守的伦理学家仍然继续谴责他沉湎于女乐卒致亡国。隋朝的皇帝文帝（公元 589—600 年在位）作过两首乐曲题名为《天高》和《地厚》，还让他的妇女乐队学习这两首曲子。可是在历史上却找不到关于它的编制的记载。推测起来也许那些历史学家同样认为这种玩艺是有失体统的。基于这样的理由他们也就不屑加以记述了，因为总的看来他们都属于保守的伦理学家之列。公元 610 年炀帝下令组织一个大型的妇女乐队名为内宫悬；它的格式完全与男用的郊祀音乐的宫悬一样（参看第一部分第二编第一章 A），所不同者是由十二个特磬（参看总表一之 I 项第 25 号）来代替十二个镈钟，而且建鼓四面也不参与敲打。因此它的人数总共只有八十七人而不是九十一人（参看总表一之 I，合计人数 87）。这是用于宫廷的庆典上的。到了唐朝则有宜春院所属的内人和云韶院所属的宫人（参看第一部分第二编第二章），还有玄宗皇帝亲自培养的梨园弟子（数百人）。然而这些乐队的编制在历史上始终找不到。公元 1157 年宋朝的首都转移到了中国南方之后有二百以上的女乐成员被遣散出宫廷。从这一事实可以推测，在公元 960 到 1157 这二百年间也曾经存在过妇女乐队。可是当时的历史学家（因为他们在这一时代大多数都是保守的伦理学家）对妇女音乐始终是抱着极端嫌恶的态度的，因而我们在历史上根本就无从找到有关这一类乐队的比较详细的记述。当蒙古王朝的太宗接见宋朝的使节的时候（公元 1234 年），也曾有一个妇女乐队和一台戏担任招待，可是既没有人数，也没有乐器数目的交代。公元 1393 年重新出现了皇宫的女乐的组织（关于人数和乐器数目参看总表三之 XVII 项）。当时甚至于还设置了女司乐司——尚仪局（六个妇女司局之一）的一个处，而且女司乐司之下还设有四个女司乐，四个典乐和两个女史（参看《明史·职官志》）。在皇后诞辰及其他宫廷庆祝会上这个乐队规定演奏《天香凤韶之曲》（作于

1393 年),乐队的人数定为一百一十五人。

I. 军乐队

军乐的创始,论者说是脱胎于《短箫铙歌》(作者传为歧伯,黄帝时代,约公元前 2700 年,一个官员的名字)。周朝称这类乐曲为凯乐(参看《周礼·天官冢宰第一》)。到了汉朝,称为黄门鼓吹,演奏人数计一百四十五人。据《西京杂记》所载,黄门前部鼓吹分为两部(左部和右部),每部各十三人。虽然军乐队的详确的编制史无明文,人们还是可以推测,汉朝一定已经存在这样的乐队。除此之外,在汉朝的历史里面可以找到鼓吹曲这个名字,还有十三首称为食举曲。后来又在魏朝(公元 220—264 年)写了十二首称为短箫铙歌的乐曲,晋朝的武帝(公元 265—289 年在位)又命傅元再制作了二十二首这一类的曲子。至于北朝齐的二十首和后周太祖(公元 951—953 年在位)的十五首却不是创作而只是改换了名字和歌词。从公元前 200 年前后到公元 300 年这一段时间还有十五首称鼓角横吹曲的。在这十五首作品里面还使用了胡角和横笛(6)。据《鼓吹格》的说法,晋朝的将军都有自己的军乐队。公元 574 年蔡景曾向南朝陈宣帝建议,设立十六人的军乐队,它的主要乐器是箫(参看总表四之 I 项)。

那为皇太子服务的军乐队要减少两支箫和一支笳(参看第二部分第 100 号);至于为其他亲王服务的军乐队则只留一支箫,因此它的名额只有十二人。隋朝的军乐队规模相当大,他们又再分为三个不同的门类,那就是:

①铙吹部,掌握的曲目二十一首;

②大横吹部,掌握的曲目四十五首及

③小横吹部,掌握的曲目十二首。

(乐器数目参看总表四之Ⅱ至Ⅳ项)。

可惜的是历史上既无从知悉队员的人数,也无从知悉乐器的数目,而是只能找到乐器的名称。公元 829 年由于太常礼院的建议设立了两个凯乐的新乐队(参看总表四之 V 项)。

具有特色的是这些乐队的队员都带着乐器骑在马上来演奏。提供应用的乐曲是四首,那就是:1.《晋阳武》,2.《兽之穷》,3.《贺朝欢》及 4.《君臣同庆乐》。除此之外,柳宗元还写过十二首,可是始终没有演出过。

自唐朝起(从 7 世纪开始)每一朝的政府都设置一种所谓的“马后乐”;编制人数一般是数百人。在“御驾”出行时他们组成平排的队列贴近御驾前后,因此不称为军乐队而是称为马后乐。

公元 1117 年仪礼局调整了一个军乐队的组织,可是这样一个乐队的队员人数还是不固定的,固定的只是它的乐器的数目(参看总表四之Ⅵ项)。就所知的来说,参加到那里去的人数总共有一千二百七十五人。乐曲的数目有姜夔为铙歌部所作的十四首,还有鼓吹部的十首。

契丹族的辽王朝和女真族的金王朝只知道有马后乐。金王朝给他们的都城卤簿音乐

加上一个头衔称为马上乐。

蒙古族的元王朝开国之初(公元1271年)有三个为马后乐组织起来的机关:云和署、安和署和天乐署。第一个机关云和署所属的马后乐又分为前部及后部(参看总表四之Ⅶ及Ⅷ项)。这样一来,和其他两署安和和天乐(参看总表四之IX及X项)合在一起总共就有四部了。然而在这些组织里面现在又可以找到弦乐器(这在军乐队里面原来是不使用的)。除此之外他们每逢骑射典礼的时候还要在马上演奏。总之蒙古族这种模仿汉族的组织是极为奇怪的,因为这样一种各不相同的乐器的混合根本不可能由他们加以演奏的。在曲名上也根本无法从历史上找出什么来。以理推之,也许这四个军乐队只是用于检阅的悦目的仪仗,并不是用于实际的演奏的。

明朝(公元1368—1643年)的军乐有大驾卤簿(参看总表四之Ⅺ项)和两部鼓吹(参看总表之四Ⅻ及XⅢ项)。至于乐曲能够指出来的只有惟一的一首名为《武成》。

清朝开国之初,政府设有五个属于卤簿音乐的不同的组织。可是其中只有那铙歌清乐具有军乐队的性质(参看总表之四XIV项)。它的乐曲主要是公元1743年制作或者也可能只是改编的。

临近本章结束的时候我非常遗憾地指出,我无从举出世俗音乐的谱例。然而要找到这类谱例是极不容易的。因为那些乐器演奏家一般是用口传心授的方法来学习的(没有书写的乐谱),特别是那些世俗音乐是这样传授的。其所以这样的原因可以追溯到遥远的周朝,当时的乐工都是盲眼的。可是当时曾经有过一种舞谱(参看第一编第二章E)。可惜的是经过那一次焚书再没有什么留存下来,再加上4世纪以后的所谓“五胡乱华”,不仅艺术与文学因此遭到了破坏,音乐也不能幸免。到了8世纪初叶,情况有了好转,开始了一次音乐复兴,可惜的是一场天宝的变乱,复兴又因此夭折了(公元755年)。那些所谓的保守的伦理学家于是利用这一次叛乱当作惟一的借口,声称这种世俗音乐是诱惑人的、淫荡的,谁对它入了迷,就要丧失他的天下(因为当时的皇帝玄宗是一个音乐迷)。自此以后那些高尚的人物再也不同世俗音乐打交道,至于那些不管怎样仍然搞世俗音乐的人一般只是老百姓中间属于比较下层的小人物。同时还必须注意到,那些保守的伦理学家的理论在中国曾经占有那样巨大的势力,正好比是对全体中国人民的间接的统治者。它的势力到了宋朝越发强大,因此虽然唐初直到南宋(公元618—1161年)都设置了相当于音乐学院的教坊,列名学习的都只是业余水平。他们既没有理论的,也没有科学的知识。还有一点就是当时使用的字谱是不统一的,教坊撤销之后更加深了混乱(同一种乐器却用不同的记谱法,例如对琴的记谱)。而且因为那些乐曲主要是靠口传心授的,这样一来后来的抄本自然出现许许多多的差错。话虽这样说,宋朝和元朝的戏曲音乐的曲子还是相当有价值的,为了能够系统地加以阐明,可还需要多年的研究。

乐队人员分配总表一

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
1. 协律郎	官员			(1)								2	2	(1)			
2. 乐师						4						1	1				
3. 乐正								2	2			2					
4. 副乐正						2	2					2					
5. 舞师												2					
6. 运谱						2						1					
7. 麾	节奏乐器			(1)		1	1	1	1	1	1	1	1	×××(1)	1	1	1
8. 旌							2								2	2	
9. 节					1										2		
10. 照烛												2					
11. 纛												2					
12. 柷		1		1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
13. 敔		1		1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
14. 搏拊								2	2		1		2	2	2	2	2
15. 相							2					2					
16. 雅	节奏乐器						2					2					
17. 节鼓					1												
18. 雷鼗						2	2					2					
19. 建鼓(应鼓)		(4)		4		4	4			4	1			1	1	1	1
20. 塑鞞(鞞鼓)						4	4										
21. 应鞞						4	4										
22. 树鼓												4					
23. 晋鼓						1	1			1		1					
24. 雷鼓×		1		1		2	2					2					
25. 镈钟(金钟)		12		12		12	12	1				12			1	1	1
26. 特磬(玉磬)				(12)		12	12	1							1	1	1
27. 钲							2					2					
28. 錞							××2					××2					
29. 铙							2	2				2					
30. 单铎							2	2				2					
31. 双铎							2	2				2					
32. 编钟	打击乐器	4	1	5	1	12	4		1	12	1	12	1	1	1	1	1
33. 编磬		4	1	5	1	12	4		1	12	1	12	1	1	1	1	1

（续表）

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
34. 笙	吹乐器	4	1	?										8	10	2	4
35. 巢笙（大笙）					1	28	8	4	2	7	4	10	4				
36. 和笙（小笙）					1			4	2		4		4				
37. 匏笙						3											
38. 凤笙														4			
39. 竽（笙）		4	1	?		20	8			10		10					
40. 七星匏								1		1	1	1	1				
41. 九曜匏								1		1	1	1	1				
42. 闰馀匏								1		1	1	1	1				
43. 排箫		4	1	?	1	28		2	2	7	4	10	2		2	2	2
44. 箫														8	2	6	4
45. 埙		4	1	?	1	18	8	2	2	12	4	8	2	6	2	2	2
46. 篪		4	1	?	1	28	8	2	2	18	2	10	2	4	6	4	2
47a. 笛				?		28	8	4	2	20	4		2	4	6	6	4
47b. 龠												10	2	4			
48. 长笛		4										10					
49. 横笛		4	1	?													
50. 觱栗		4		?											4		
51. 瑟	弦乐器	4	1	1	1	52	4	8	1	26	4	12	4	4	4	4	2
52. 七弦琴		4	1	1	1	23	2	2	2	10	2	6	2	10	10	6	4
53. 一弦琴						7	2	2	2	10	2	3	2				
54. 三弦琴						18	2	2	2	10	2	6	2				
55. 五弦琴						18	2	2	2	10	2	6	2				
56. 九弦琴						23	2	2	2	10	2	6	2				
57. 筑		4		1	1												
58. 筝		4		1	1												
59. 挡筝		4															
60. 卧箜篌		4															
61. 小琵琶		4															
62. 歌工		4	4		4	32	8	4	4			32	6	12	10	6	
63. 舞生							128					128			128	36	
合　计		91	14	?	17	402	260	52	36	185	46	350	51	72	202	86	34
		(87)															

Ⅰ，Ⅲ，Ⅺ……隋、唐及元朝的宫悬

Ⅴ，Ⅵ，Ⅸ……宋朝的宫架

Ⅱ，Ⅳ（Ⅶ，Ⅷ，Ⅹ）Ⅻ隋、唐、宋及元朝的登歌

XIII，XIV，XV，XVI明及清朝的中和韶乐

0 灵鼗或路鼗

× 灵鼓或路鼓

× × 镈是由六人扛着的

× × × 麾由协律郎分担

乐队人员分配总表二

乐器名		I	Ⅱ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅵ	Ⅶ	Ⅶ	Ⅷ	Ⅷ	Ⅸ	Ⅸ	Ⅹ	Ⅹ
			a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b
1. 笙	管乐器		?	2	?	1	?	1							?	1			?	
2. 竽笙		1																		
3. 小笙		1																		
4. 葫芦笙																1				
5. 箫		2	?	2	?	1	?	1			?	1	?	1	?	1			?	2
6. 篪			?	2															?	
7. 笛			?	2		1	?		?	2	?		?		?		?		?	
8a. 长笛		1			?															
8b. 短笛		1																		
9. 横笛					?	1		1				1		1				1		2
10. 尺八		1																		
11. 义觜笛																1				
12. 跋膝				2																
13. (竖)觱篥						1	?	1			?	1	?					1		2
14. 小觱篥		1			?	1									?	1				
15. 大觱篥		1			?											1				
16. 双觱篥													?	1						
17. 桃皮觱篥															?	1				
18. 铜角																				1
19. 埙			?					1												
20. 贝					?	1	?	1							?	1	?	1		
21. (吹)叶		1	1	1																
22. 编钟	打击乐器		?	1	?	1														
23. 编磬(王磬)		(1)	?	1	?	1														
24. 方响		1		2																
25. 铃																			?	
26. 铜钹		2			?	2	?	2	?	2			?	2			2	2		
27. 铁板																1				
28. 拍板																				2
29. 节鼓			?	1																
29b. 鞉鼓		2																		
30. 鞞鞞																			?	
31. 担鼓					?	1		1							?	1				
32. 齐鼓					?	1		1							?	1				
33. 腰鼓					?	1	?	1			?	1			?	1			?	2
34. 羯鼓							?				?	1						1		2
35. 都昙鼓							?	1									?	1		
36. 毛员鼓		1					?	1			?	1								2
37. 答腊鼓(楷鼓)							?	1									?	1		
38. 鸡娄鼓							?	1			?	1								2
39. 铜鼓																	?	1		
40. 正鼓									?	1			?	1						
41. 和鼓									?	1			?							
42. 桴鼓		2																		
43. 连鞉鼓		1																		
44. 龟头鼓																1				
45. 侯提鼓								1												
46. 小鼓										1		1								

（续表）

乐器名		I	Ⅱa	Ⅱb	Ⅲa	Ⅲb	Ⅳa	Ⅳb	Ⅴa	Ⅴb	Ⅵa	Ⅵb	Ⅶa	Ⅶb	Ⅷa	Ⅷb	Ⅸa	Ⅸb	Ⅹa	Ⅹb
47. 琴	弦乐器		?																	
48. 击琴			?	1																
49. 独弦琴				1																
50. 瑟			?	1																
51. 筝			?	1																
52. 挡筝		1			?	1										1				
53. 弹筝					?	1		1							?	1				
54. 筑		1	?	1																
55. 竖箜篌			?	1	?	1	?	1			?	1	?	1	?	1				1
56. 小箜篌		1																		
57. 大箜篌		1																		
58. 卧箜篌		1		1	?	1									?	1				
59. 凤首箜篌																1	?	1		
60. 琵琶			?	1	?	1	?	1			?	1	?	1	?	1	?	1		2
61. 大琵琶		1																		
62. 小琵琶		1																		
63. 秦琵琶				1																
64. 五弦					?	1	?	1			?	1	?	1	?	1	?	1		2
65. 大五弦		1																		
66. 小五弦		1																		
67. 歌工		2		2																
68. 舞人		20		4		5		4		2		2		2		1		2		
合　计		51	25	29	27	25	20	24	7	9	12	13	12	11	18	21	12	13	22	22

Ⅰ　唐朝的燕乐
$Ⅱ_a$　隋朝的清乐
$Ⅱ_b$　唐朝的清乐伎
$Ⅲ_a$　隋朝的西凉乐
$Ⅲ_b$　唐朝的西凉伎
$Ⅳ_{a,b}$　隋朝及唐朝的龟兹伎
$Ⅴ_{a,b}$　隋朝及唐朝的康国伎
$Ⅵ_{a,b}$　隋朝及唐朝的疏勒伎
$Ⅶ_{a,b}$　隋朝及唐朝的安国伎
$Ⅷ_{a,b}$　隋朝及唐朝的高丽伎
$Ⅸ_{a,b}$　隋朝及唐朝的天竺伎
$Ⅹ_a$　隋朝的礼毕又名文康伎
$Ⅹ_b$　唐朝的高昌伎

乐队人员分配总表三

官名及乐器名		Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ	Ⅷ	Ⅸ	Ⅹ	Ⅺ	Ⅻ	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
1. 指挥使	官员							1										
1b 引礼官									2	2	2	2						
2. 都知								2										
3. 副都知								2										
4. 押班								3									2++	
5. 应奉文字								1										
6. 监领内侍								2										
7. 掌撰词								1										

（续表）

官名及乐器名		Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ	Ⅷ	Ⅸ	Ⅹ	Ⅺ	Ⅻ	ⅩⅢ	ⅩⅣ	ⅩⅤ	ⅩⅥ	ⅩⅦ
8. 拍板	节奏乐器							1										
9. 戏竹			?	?	?	?	4	10	1	2	1	1	?		2	1(2)		8
10. 柷									2	2	2	2	?		2	(2)	1⁺	2
11. 敔																	1	
12. 搏拊																	1	
13. 应鼓																	1	
14. 玉磬	打击乐器	4												1			1	
14b. 编钟																	1	
15. 方响			?	?			3	11					?	1	4	(1)		6
16. 云璈													?					
17. 水盏													?					
18. 铜钹														1				
19. 大鼓			?				2	5					?		2	1(1)		5
20. 羯鼓			?		?		2	3										
21. 杖鼓			?			?	7	34	5	6	5	7	?		24	8(6)		12
22. 腰鼓					?													
23. 鞜(楷)鼓					?													
24. 札鼓										3			?					
25. 和鼓										3			?					
26. 鼗鼓					?													
27. 连鞉鼓														2				
28. 鸡娄鼓					?													
29. 毛员鼓														2				
30. 金鞚小鼓									1	1	1	1						
31. 兴隆笙	管乐器												?					
32. 笙		1	?	?			4	9						1	4	2(4)	4	14
32b. 小笙													?	1				
33. 竽		1																
34. 排箫																	1	
35. 箫		1											?	1	4	(4)	4	14
36. 笛(龙笛)			?	?	?		7	35	(6)	(6)	(6)	(9)	?		4	2(4)	4	14
37. 三色笛						?												
38. 长笛														1				
39. 短笛														1				
40. 尺八笛														1				
41. 羌笛													?					
42. 篪		1															2	
43. 籥		1																
44. 跋膝		1																
45. 觱篥			?	?	?		8	45	3	3	3	9		1				
46. 头管													?		4	2(4)		14
47. 埙																	2	
48. 贝																		
49. 吹叶														1				

（续表）

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
50. 琴	弦乐器	1															4	
51. 瑟		1															2	
52. 筑		1												1				
53. 筝			?				4	9					?					
54. 挡筝														1				
55. 纂													?		4	2(2)		10
56. 琵琶			?	?			4	7					?	1	6	(2)		8
56b. 小琵琶														1				
57. 箜篌			?	?									?	1	(4)××	(2)××		(8)××
57b. 小箜篌														1				
58. 卧箜篌														1				
59. 五弦			?	?										1				
59b. 小五弦														1				
60. 火不思													?					
61. 胡琴													?					
62. 小乐器?								1										
63. 歌工		4					3	2										
64. 排歌								40										
65. 唱诞								10										
66. 舞者		305×												20			32	
67. 杂剧							24	40										
68. 傀儡							8											
合　　计		322	?	?	?	?	80	267	20	28	20	31	?	46	64	18	64	115

\+ 不称戏竹而称麾

\+ + 不称押班而称舞师

× 其中舞女300人，童男五人作为领舞

× × 明朝“箜篌”亦名“二十弦”

I 唐朝的云韶乐

II－V 宋朝的教坊四部

VI 宋朝的云韶部

VII 宋朝的钧容直

VIII－XI 元朝的四个乐队

XII 元朝宴飨音乐的乐器

XIII 契丹王朝辽的大乐

XIV－XV 明朝的丹陛大乐

XVI 明朝的殿内侑食乐

XVII 明朝的女乐

乐队人员分配总表四

官名与乐器名	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
1. 署令					IX		2		2	2					
2. 署丞								2							
3. 押职									2	2					
4. 戏竹							2	2							
5. 拍板							10		2	2	4	2	1		4
6. 节鼓			?												
7. 角			?	?											
8. 大角						?									
9. （金龙）画角											(24)	12	10		24
10. 蒙古角														2	

（续表）

官名与乐器名	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ	Ⅷ	Ⅸ	Ⅹ	Ⅺ	Ⅻ	ⅩⅢ	ⅩⅣ	ⅩⅤ
11. 大铜角											2	2		8	8
12. 小铜角											2	2		8	8
13. 金口角														8	
14. 笳	2	?	?	?	2	?									
15. 箫(管)	13	?	?	?	2	?	(2)	(2)							
16. 排箫							4	2							
17. 觱篥			?	?	2	?									
18. 桃皮觱篥			?	?											
19. (头)管							(28)	(6)	(2)	2	2			2	
20. 大横吹						?									
21. 小横吹						?									
22. 羌笛									2						
23. (平)笛			?	?	2	?					4	2	2	(2)	(12)
24. 龙笛							30	6	4	1				2	
25. 笙									2	2				2	
26. 大鼓	1	?			2	?	2				48				
27. 榈鼓												2	1		
28. 杖鼓							30	10			4	2			4
29. 花匡鼓												24	20		
30. 行鼓														2	
31. 龙鼓															48
32. 和鼓									1						
33. 札鼓									8						
34. 铙					2										
35. (金)钲						?					(4)	(2)	(1)		4
36. 金											4	2		2	2
37. 锣													2		
38. 点														2	
39. 钹														2	
40. 铜鼓														4	
41. 云锣									1					2	
42. 方响							8	2							
43. 响铁										1					
44. 琵琶							16	4		2					
45. 火不思										2					
46. 纂							16	4	2						
47. 筝							16	4		2					
48. 箜篌							16	4		2					
49. 胡琴										2					
50. 歌工		?			24		4	2							
合　　计	16	?	?	?	37	?	186	50	28	22	96	52	37	48	114

Ⅰ　南朝陈的军乐队鼓吹

Ⅱ　隋朝的军乐铙歌部

Ⅲ　隋朝的军乐队大横吹部

Ⅳ　隋朝的军乐队小横吹部

Ⅴ　唐朝的军乐队凯歌铙吹

Ⅵ　宋朝的军乐队鼓吹

Ⅶ　元朝的军乐队云和乐前部

Ⅷ　元朝的军乐队云和乐后部

Ⅸ　元朝的军乐队安和乐

Ⅹ　元朝的军乐队天乐

ⅩⅣ　清朝的军乐队铙歌清乐

Ⅺ　明朝的卤簿音乐大驾卤部

Ⅻ　明朝的卤簿音乐东宫仪仗

ⅩⅢ　明朝的卤簿音乐郡王仪仗

ⅩⅤ　清朝的卤簿音乐铙歌大乐

Ⅹ　唐朝这个官职称为“鼓吹令”

第二部分　乐队乐器概貌

第一编　节奏乐器、舞蹈道具及打击乐器

我在这一部分将要讨论的乐器，只限于17世纪以前在乐队里实际应用的乐器。那些17世纪以后从西藏、缅甸和朝鲜传来的乐器在这里也许就不予叙述了。那些古老乐器的基音或者定弦，如果文献上没有明确的解说，我也就存而不论。每一种乐器的音域，象在历史上所描写的那样，是不可能据此视为定论的，因为古代的古老音乐都只有非常有限的音域。除此之外，它又取决于个别人的技巧的完善，看他能够从他们的乐器上引发出多少个音，而这种掌握乐器的本领又是各个时代因人而异的。因此我在这里也就不予提出决定性的判断。这样的探究还是必得寄希望于未来的。插图及乐器的度数大多数是采自《大清会典图》(公元1899年编成的附有装饰画的辉煌的手绘图本。插图6、7、9、10、17至19、37、42、47、48号不在此例)。我之所以率先采用这些优美的插图，也正因为古书中所载的插图都比较不那么准确和可靠。

第一章　节奏乐器及舞蹈道具

A. 乐曲开场的乐器

(1) 麾

麾(如插图1所示)，是用黄绸制成的一面旗，旗上绣有龙、太阳、星和云之类。长2.6米(带旗杆)，宽0.35米。周朝的第一面麾是用白色的旄牛尾制成的(参看《书经·牧誓第四》)，唐朝以后不用它而用绸。音乐开始的时候乐正向上一麾，到他又放下来的时候，所有乐器就不发声了。

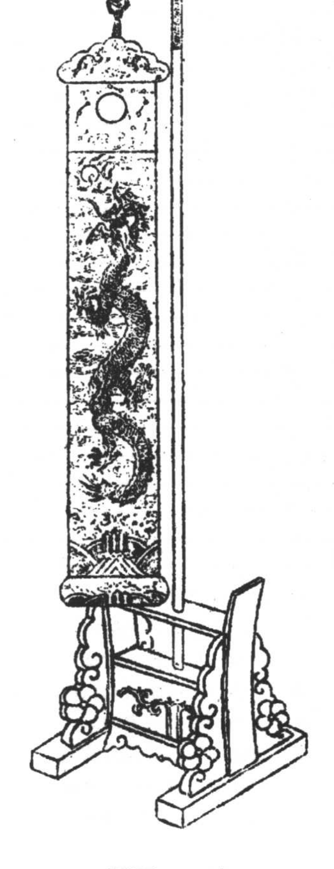


插图1　麾

(2)节

节是舞蹈的时候作指挥之用。古代由两个舞人(从舞队全体选出来的)手中执节,可是在宋以前是不是通行这样,史无明文。清初的节是由十把白色的旄牛尾制成,除了最后一把之外它们全由一条绿色的皮带扎起来(插图2)。杆长2.33米。清朝初期还有一种节,由跳舞的男子拿在手里。它同前面所说的非常相似,但是只用七把扎成。

(3)照烛

照烛只有元朝在宫悬里面(用于郊祀音乐)才使用。一个红灯龙挂在长杆上,灯龙里面点着一支蜡烛。在夜间奏乐的时候乐正把它举起来,起麾的作用(参看第1号)。

(4)戏竹

将一节竹筒的一头破出五十条竹条,又把另一头扎在一支长杆上(全长3.24米)。两个人手上各拿一支,当他们两个并肩站在丹陛(皇宫的台阶)上面,音乐于是开始;到了两人分开的时候,音乐就又停止。这种用具是从元朝开始在节日乐队里使用的(插图3)。

(5)柷和(6)敔

这两种用于音乐开始的乐器在帝舜时期(约公元前2255年)已经使用。因此也没有人知道是谁首先使用的。虽然它的形式和尺码随着时间的推移当然多少有所改变,可是直到清朝初期它仍保持它那相当古典的模样。这两者都是木制的,柷形状略似一个四角的方斛,它的口(70方厘米)向下趋小(54方厘米),深度0.4656米。在

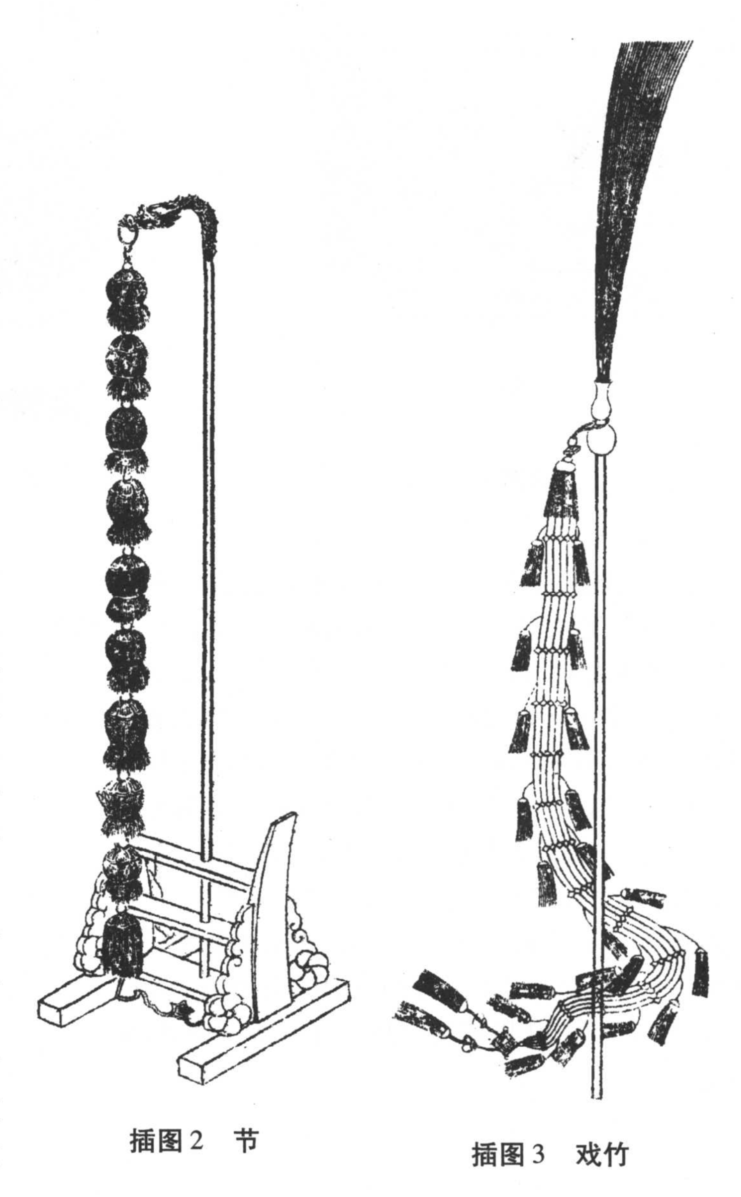


插图2　节

插图3　戏竹

三面内壁的中部各有一个凸面(是槌子打在上面的地方),另一面则是一个小孔,合计起来,如插图4所示,计15.5厘米。(据朱载堉的说明,明朝的柷要稍为大一点,槌子则是松动地系在底板上,乐工从里面敲打这件乐器)。在郊祀音乐开始的时候通常是敲打三下(参看总谱例I)。敔的样子很像一只小木虎(插图5)。在它背上有二十七道锯齿。演奏的时候是用一支籈(一支在它的一头破成二十四细条的竹筒,长77厘米)逆刮这背上的锯齿,用作音乐终结的记号。

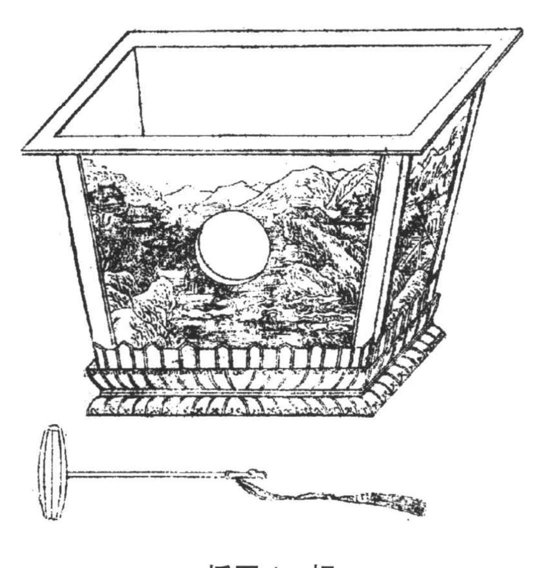


插图4　柷

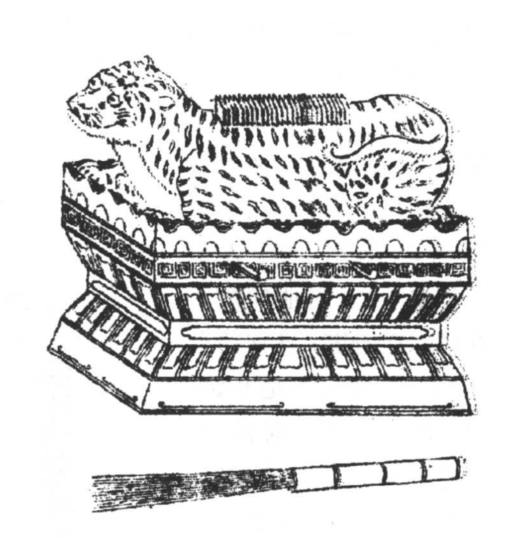


插图5　敔

(7)鼗、鞉、鞀[7]

据朱载堉的解释鞉这个字的含义是"兆鼓",即在音乐开始的时候发出记号。它由一个木框制成,两头蒙上牛皮。大鼗的木框长32厘米,小的22.4厘米。两种鼗的直径都与它的长度相适应。鼓(自上而下)穿在木柄上,柄长为1.44米(大鼗)及1.024米。框的右边和左边系着两条绳子,绳子的末端结着钮子一样的圆形物。手摇棍子,两边钮状物即前后鼓皮(参看插图6)。大鼗要在一首乐曲的开始跟着柷摇起来,相反小鼗则在一首乐曲的每一段之前都要摇动(比较谱例Ⅰ及Ⅱ)。这种乐器直到元朝(公元1277—1367年)都在郊祀音乐中使用。它的位置规定是在编磬的旁边(比较图一及图二)。除此之外,从周朝到隋朝还有另外三种鼗,那就是:



插图6　鼗



(8)雷鼗

在鼓皮上画一个雷神像，这是祭天的时候用的；

(9)鹭鼗

在鼓皮上画一个白鹭，这是祭祀祖先的时候用的；最后是

(10)灵鼗

在鼓皮上面画四种灵兽：麟、凤、龟、龙，祀地祇的时候用的。它的形状与一般鼗的开头完全相同，只是根据鼓皮上的画象才起了不同的名字(参看总表一第 18 号。依照朱载堉的说明)。有些古书注释者主张，雷鼗有八面鼓皮，鹭鼗有四面鼓皮，灵鼗有六面鼓皮，然而这都不外乎是想当然的解释，或者对实际运用毫无所知的幻想。

B. 节奏乐器

(11)牍

牍这个乐器最早是在《周礼·春官宗伯第三》笙师一节下面第一次提到。据旧日的注解说，它是用长 1 至 2 米的粗大的竹管(不带节)制成的，在竹管的一头有两孔，便于扣住手指，演奏时以牍撞击地面，打出每一小节的拍子(参看总谱例Ⅰ及Ⅱ，又插图 7a)。照朱载堉的意见，这条注解不适用于周朝使用的乐器，而是指的汉朝的牍。周朝的牍应该是用十二枝竹条(长 38.5 厘米，宽 3.2 厘米)制成的。在顶端有一个 6 厘米长的小孔，这十二枝竹条穿过这个小孔再用一条皮带捆起来(参看插图 7b)。演奏时右手握着顶端，打在左手的掌心上，用以指示节奏。他甚至于还认为，牍就是后来的拍板的先导(参看第 18 号)。总之这个乐器汉朝以后就没有继续使用了，虽然这两种解释都有必要指出来。

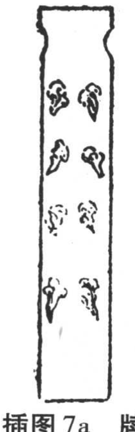


插图 7a　牍



插图 7b　牍

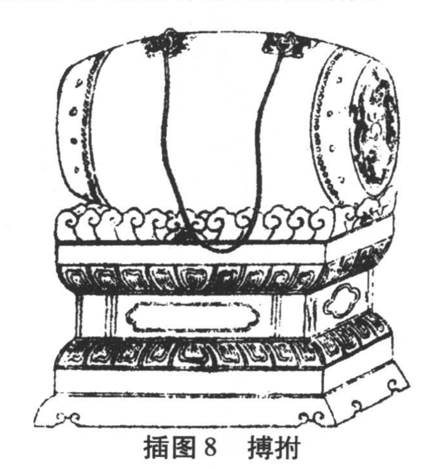


插图 8　搏拊

(12)搏拊

搏拊这个名字是在《书经》里面同柷和敔(参看插图 4 及 5)这两种乐器一同提到的，那是与舜帝有关系的。在《周礼》里面只是称为“拊”，在五代的后周(公元 951—959 年)则称为“抚拍”。可是 12 世纪之后这个旧名又完全恢复了原来的地位。搏拊的形象象一只小的长鼓。两面蒙着牛皮，直径为 0.233 米。木框的长度正好是它两边直径的一倍。据说 12 世纪以前鼓框也是皮制的，里面用谷壳填满它(参看插图 8)。这是演出郊祀音乐最重要的节奏乐器之一。演奏时它挂在颈项上，用手轮番拍打两面，以便指示每半拍的节

奏(参看谱例Ⅰ及Ⅱ)。

(13)相或相鼓

这是一种与搏拊非常近似的乐器,在(女真族)金人表演舞蹈时使用的,可是到了元朝郊祀音乐的宫悬里面却又用作节奏乐器了。也许只是改变了名称(据《续文献通考》卷一百零九)。虽然朱载堉认为这种乐器只是朔鼙的变种,我对这一意见却不敢苟同。

(14)雅

雅亦名雅鼓。它用一支长的、油漆的木管制成,两头狭窄,蒙上羊皮。演奏时握住系在上面的绳子,撞击地面,以便指示舞蹈节奏(参看插图9)。这个乐器在周朝确实起过很大的作用,可是在中世纪却被冷落了将近一千年,到了10世纪才重新得到使用。朱载堉主张,这是一种与搏拊近似的乐器,我却认为他的论据是不能令人信服的。

(15)朔鼙

朔鼙(义为开始小鼓)亦名朄鼓(义为导引小鼓)或亦简称为朄。如《周礼》(《春宫宗佰第三》)所载,它是一种节奏小鼓,它的木框64厘米长,从上(直径44.8厘米)到下(直径22.4厘米)一路小下去,只有上面蒙上牛皮。它悬在建鼓(参看第17号)的右边(参看插图10),在演出祀神音乐的时候才得到应用。每唱完一段,它就打出记号,表示管乐器和弦乐器应该停止(依照朱载堉的解释)。

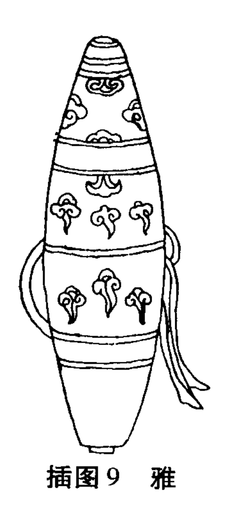


插图9　雅

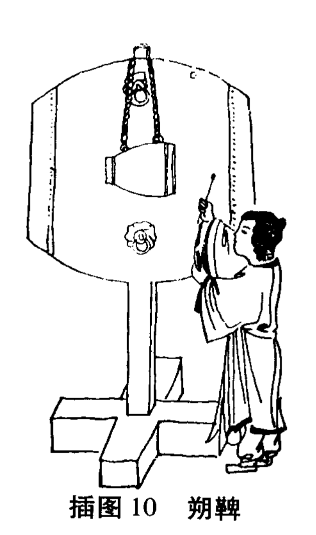


插图10　朔鼙

(16a)应鼙

应鼙或称应鼓(义为应对小鼓),亦简称应或鼙。它的形式完全与朔鼙相同,只是稍为小一点。它的木框长度是44.8厘米,上部直径只有32厘米(底下直径则为上头的一半)。它悬在建鼓(参看第17号)的左边,跟在朔鼙后面打起来,指示打出第二个重拍(例如乐曲是4/4拍子,它就在第三拍打出来。参照总谱例Ⅰ及Ⅱ)。因为它和朔鼙两者的位置都在建鼓的旁边,所以周朝合称它们为悬鼓。

(16b)悬鼓(参看《诗经·周颂·有瞽》)

(17a)建鼓

建鼓是两面的大鼓。直到明朝它总有一个 2.11 米长的木框,直径 1.28 米(依照明制,参看插图 10)。清朝使用的建鼓差不多只有一半大(也就是1.1 米长的木框,直径73.7 厘米)。这个乐器有一木柱直贯鼓身以为支柱。那两个小的"悬鼓"在明朝已经废除了,代替它的是一个拱形的木制的顶盖加上一张绣花的罩子(参看插图 11)。

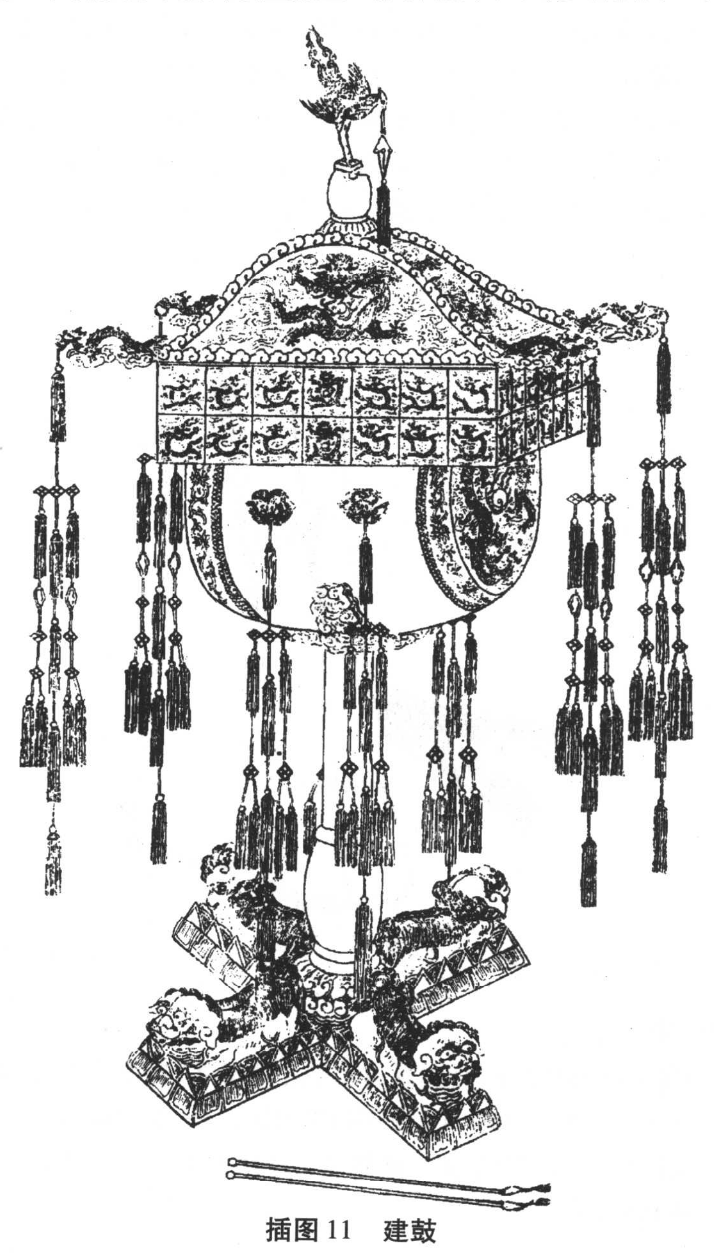


插图 11　建鼓

在乐队演奏的时候，它在歌词之前和之后发出每一小节的开始。关于建鼓和悬鼓的定音，虽然历史上根本不提，我们倒还可以根据它的直径做出大概的推测，那就是应鞞比建鼓高八度，朔鞞则高五度。明朝人还误称建鼓为应鼓（参看总表一之Ⅷ项第19号）。至于元朝的宫悬里面则建鼓、朔鞞和应鞞这三种鼓统称为树鼓。

（17b）树鼓（参看总表一之Ⅶ项第22号）

（18）拍板[(8)]

拍板是自公元3世纪以来就已经存在的，到了元朝它成为只限于世俗音乐上使用，从明朝起可也用于郊祀音乐。它是用六片（或四片）乌檀木（37厘米长、6—8厘米宽、1.6厘米厚）组成，而且是每三片捆缚在一起，穿过上头的小孔再结上一个松动的扣环，用来套在手上，取其便于互相拍打（插画12）。它通常是在一小节的开始打上一拍，同样也用于词句的末尾。看起来说不定只是周朝的牍（参照第11号）的改制。

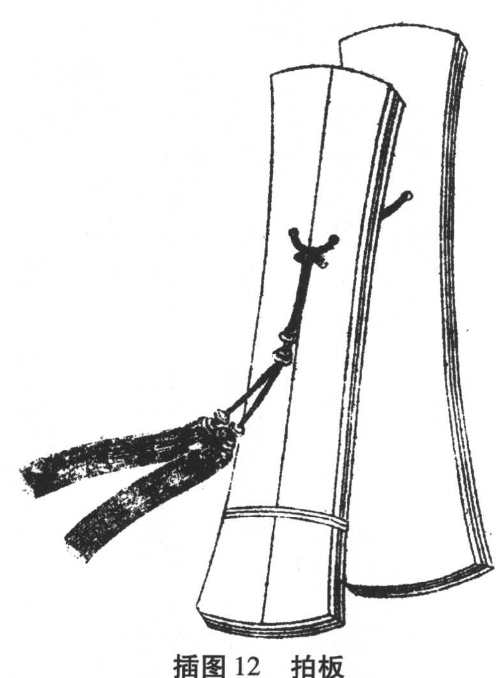


插图12　拍板

（19）铁拍板或铁板

这种乐器出现在唐朝的高丽伎（参看总表二之Ⅷ项第27号）。它的片数可是没有谁知道。在五代后周（公元951—959年）使用的据说是九片，在宋朝“教坊音乐”里面则是六片。从称为铁这个名字看起来它该是铁制的。虽然关于它的应用是史无明文，以理推之，大概也是一种节奏乐器。

（20）节鼓

顾名思义，节鼓必然是一种节奏的鼓。从隋朝到宋朝（公元589—1176年）它一直是

用于世俗音乐和军乐（参看总表一第 17 号，总表二第 29 号，总表四第 6 号），但是自此以后它永远消声匿迹了。我们因此也无从知道它的构造样式，以理推之，它也可能是搏拊或相鼓一种改制。

（21）檠鞞

关于这一檠鞞的形式和用处在历史上根本没有人提起过。也许它也是隋朝末一部文康伎的一种节奏的小鼓（参看总表二之 Xa 项第 30 号）。

（22）镈钟

镈钟又名金钟，周朝以前它称为镛（大钟，参看《书经·益稷第五》），中世纪它又称为辰钟。由于人们把它同十二个时辰（在中国每两个钟头称为一个时辰）配合起来，所以它的定音就包括从 $\bar{c}$ 到 $\bar{h}$ 的十二个音。因为它各自在单独的座架上悬着，所以又称为特钟（参看插图 13）。

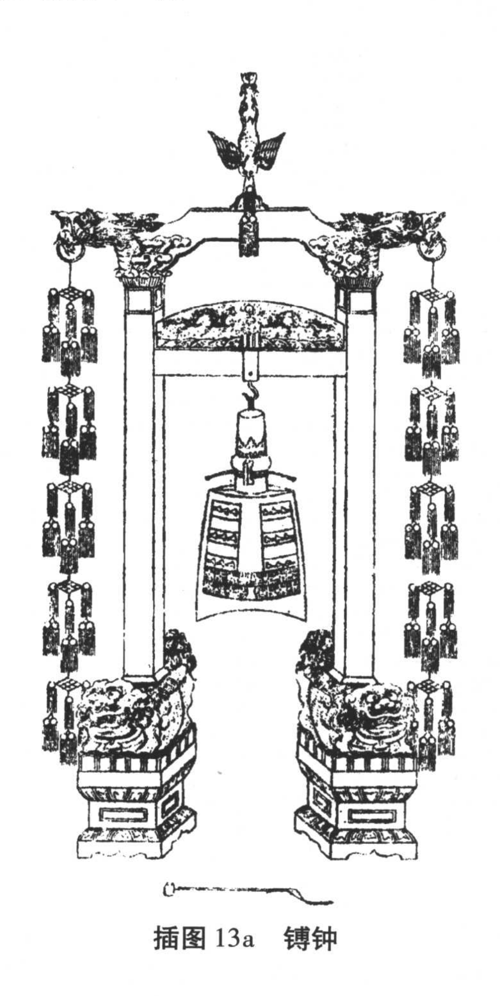


插图 13a　镈钟

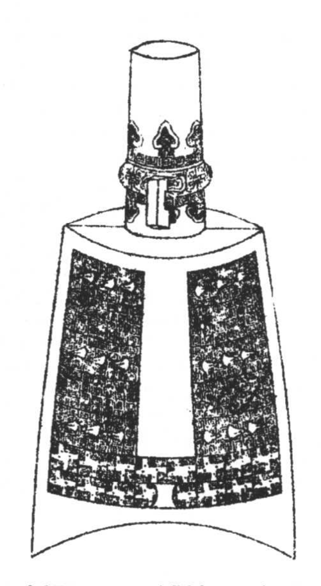


插图 13b　镈钟（细部）

在郊祀乐演奏的时候它随同每一小节的开始打起拍子（参看谱例 I）。第一个镈钟定音为 $\bar{c}$ 称为黄钟而且被认为是标准音。古代的镈钟的大小极不一律，我这里列举的是公

元1762年铸造的镈钟的数值(它的肩围和腰围并不是十分圆的而是椭圆的)如下表:

镈钟的名称	底部	肩围 b－b	c－c	腰围 d－d	e－e	定音
1. 黄钟	51.3 厘米	41.4 厘米	33.1 厘米	48.5 厘米	36.4 厘米	$\bar{c}$
2. 大吕	48.5 厘米	38.8 厘米	31.0 厘米	45.5 厘米	34.1 厘米	$\overline{cis}$
3. 太簇	46.0 厘米	36.8 厘米	29.1 厘米	43.2 厘米	32.3 厘米	$\bar{d}$
4. 夹钟	43.1 厘米	34.4 厘米	27.6 厘米	40.4 厘米	30.3 厘米	$\overline{dis}$
5. 姑洗	40.9 厘米	32.7 厘米	26.2 厘米	38.4 厘米	28.8 厘米	$\bar{e}$
6. 仲吕	38.3 厘米	30.6 厘米	24.5 厘米	35.9 厘米	26.9 厘米	$\bar{f}$
7. 蕤宾	36.3 厘米	29.1 厘米	23.2 厘米	34.1 厘米	25.5 厘米	$\overline{fis}$
8. 林冲	34.5 厘米	27.6 厘米	22.0 厘米	32.3 厘米	24.2 厘米	$\bar{g}$
9. 夷则	32.3 厘米	25.9 厘米	20.7 厘米	30.3 厘米	22.7 厘米	$\overline{gis}$
10. 南吕	30.7 厘米	24.5 厘米	19.6 厘米	28.8 厘米	22.2 厘米	$\bar{a}$
11. 无射	28.7 厘米	23.0 厘米	18.4 厘米	26.9 厘米	19.9 厘米	$\overline{ais}$
12. 应钟	27.2 厘米	21.8 厘米	17.4 厘米	25.5 厘米	19.1 厘米	$\bar{h}$

特磬的名称	A－B	A－C	B－D	C－E	特磬的厚度	定音
1. 黄钟	69.9 厘米	46.6 厘米	23.3 厘米	34.9 厘米	34.9 毫米	$\bar{c}$
2. 大吕	65.5 厘米	43.6 厘米	22.8 厘米	32.7 厘米	24.5 毫米	$\overline{cis}$
3. 太簇	62.2 厘米	41.4 厘米	20.7 厘米	31.1 厘米	25.8 米	$\bar{d}$
4. 夹钟	58.2 厘米	38.8 厘米	19.3 厘米	29.1 厘米	27.6 毫米	$\overline{dis}$
5. 姑洗	55.2 厘米	36.8 厘米	18.4 厘米	27.6 厘米	29.1 毫米	$\bar{e}$
6. 仲吕	51.7 厘米	34.4 厘米	17.2 厘米	25.8 厘米	31.1 毫米	$\bar{f}$
7. 蕤宾	49.1 厘米	32.7 厘米	16.3 厘米	24.5 厘米	32.7 毫米	$\overline{fis}$
8. 林冲	46.3 厘米	31.1 厘米	15.5 厘米	23.3 厘米	34.0 毫米	$\bar{g}$
9. 夷则	43.6 厘米	29.1 厘米	14.5 厘米	22.8 厘米	34.4 毫米	$\overline{gis}$
10. 南吕	41.4 厘米	27.6 厘米	13.8 厘米	20.7 厘米	36.8 毫米	$\bar{a}$
11. 无射	38.8 厘米	25.8 厘米	12.9 厘米	19.3 厘米	38.8 毫米	$\overline{ais}$
12. 应钟	36.8 厘米	24.5 厘米	12.3 厘米	18.4 厘米	41.4 毫米	$\bar{h}$

(23)特磬[(9)]

特磬又名颂磬或辰磬。上古时代(周朝以前)它名为鸣球(参看《书经·益稷第五》),由于它是用泗州的一种玉石制成的,因此又称为玉磬。这一套也是独立的十二块(定音从 $\bar{c}$—$\bar{h}$),它也完全象镈钟一样每一块都是单独悬在特别的架子上(参看插图14)。

这十二块特磬同那十二口镈钟一样用于郊祀音乐的演奏。它的作用还不仅作为节奏乐器,而且也象西洋音乐的持续音(后来到了中世纪这两种中间只有一种与乐曲的调性相适应地加以应用,仅限于小乐队,参看谱例 I 及 II),例外的是与隋朝的“内宫悬”(女乐)相适应的大乐队(参看第一部分第二编第二章 H 项)。我在这里举出公元 1762 年制成的特磬的数值,约如上页表(参看注释 9 附图一):

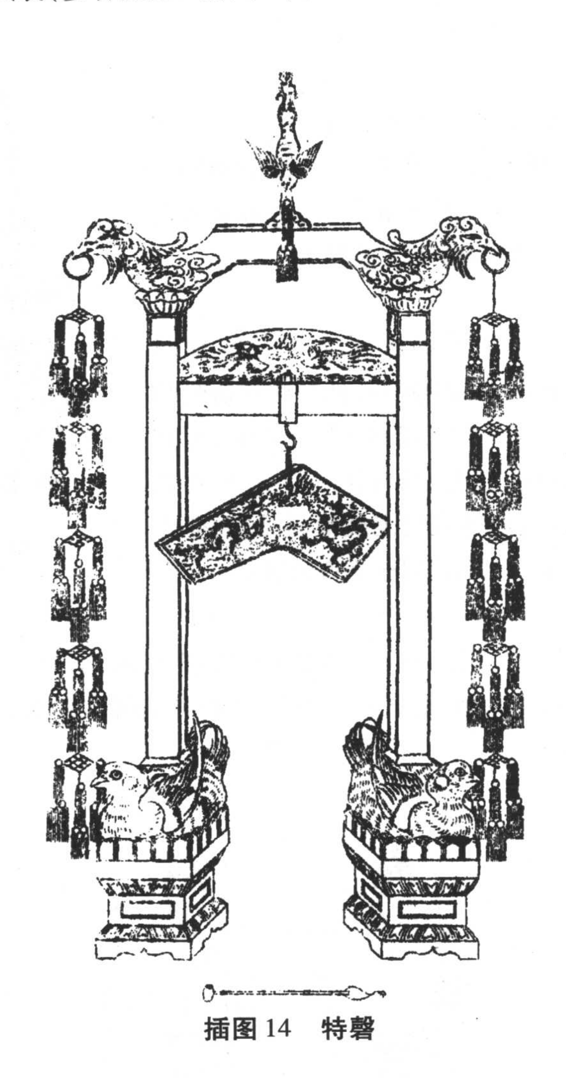


插图 14　特磬

(24)铜鼓

在铜鼓这一名字之下人们可以理解为三种不同的乐器,那就是:1)一种用紫铜制鼓身装起来的鼓(参看本编第二章 C 第 68 号),2)一种近似的鼓,象一种大鼓(直径 0.5—4 米),但是整体是用黄铜或是某种合金制成,由中国西南地区的边疆民族使用的,3)也是黄铜制成的乐器,形式则近于锣,但是深些(4.1 厘米),在它的中心小小的凸起一圈(2.6 厘米),直径 8.5 厘米,全直径 31.3 厘米。

(25)铜点

铜点看样子简直象铜鼓,可是只有一半大的直径(15.5 厘米)。因此它的声音高八度。它和铜鼓一起算是最年轻的节奏乐器,清朝初年才开始用于军乐队,而且这些乐器是轮流敲打的。首先是让铜点打起来,接着是一般的鼓,最后是铜鼓。它们这样对节奏所起的作用,差不多同悚鼓和建鼓在郊祀音乐方面所起的作用一样(参看第 15 及 17 号)。

C. 舞蹈道具

(26)羽

羽在上古时代亦称为翟(《书经·禹贡第一》)。它是一支 93.3 厘米长的雉羽毛,缚在 77.7 厘米长的杆上。它是约在公元前 2205 年为夏禹所用的。它是在祭礼进行过程中由人右手执着来跳舞(参看插图 15)。



插图 15　羽籥

(27)籥

籥实际上是一支三个音孔的管子,它的长度为 64 厘米。当舞人左手拿着它舞蹈的同时,他是边舞边吹的(根据朱载堉的说明)。后来它又增添了三个音孔,可是却只有 56 厘米长(比照第 73 号,参看插图 15)。照古老的说法,人们能够通过这两种道具表现他的品德,即当他持着它们舞蹈的时候。羽和籥属于文舞的道具。

(28)干

正如插图 16 所显示的那样,干是一种狭(上 23.3 厘米,下 20.7 厘米宽)而长(1.66 米)的木制的盾牌,然而从夏朝(公元前 2205—1782)开始就已经用于武舞(当祭祀山川的时候)。舞时左手持干而戚。

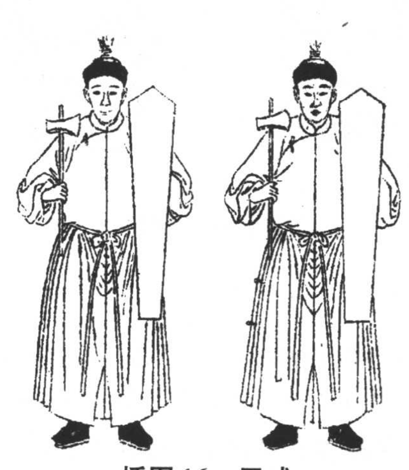


插图 16　干戚

(29)戚

一种带有 51 厘米长的把柄的木斧,握在右手上,当举行祭祖的时候,就在宗庙里举着进行舞蹈。依照古代的见解,斧是表示决心的。

(30)纛及(31)旌

这两者都是大旗,长 2.24 米,底边是用红绸镶起来的。纛杆头上刻着一个牛头,旌杆上则刻着一只凤凰。在宋朝和元朝的大乐队宫悬里面,文舞用纛而武舞用旌(参看总表之Ⅱ,Ⅵ项第 8 号)。

(32)錞

周朝錞亦称金錞或錞于。古錞的形式近于钟,可是由上而下趋于狭窄。把手则采用种种不同的动物的形象。它的敲槌也是用青铜制成的。演奏军乐的时候,一会是击鼓,一会是打錞,因此它实际上是一种打击乐器或节奏乐器,可是到了宋朝它是仅仅用于舞蹈的。宋朝的錞比前朝的(周錞)大得多也重得多,它由两人抬改为摆在支架上,以便撞击作响。元朝以后这种乐器不再使用。插图 17 所显示的只是一个周朝的虎龙錞,它深 37.4 厘米,上部直径 23 厘米,底部直径 19.5 厘米。

插图 17　周虎龙錞

(33)钲

钲或者金钲(亦名丁宁或金镯)与小的金钟的样式大略相同,只是比较大一点,象铙(参看 34 号)一样,而且有一把柄而没有槌子。敲打它的时候即作为向鼓发出停止的记号。因此它实际上也是一种打击乐器,可是宋朝和元朝所用的钲(参看总表一的Ⅵ与Ⅺ项第 27 号)与锣并没有很大的差别(它原来是军乐的一种乐器,参看总表四的Ⅵ、Ⅺ—ⅩⅢ 项第 35 号),而且也仅仅用于舞蹈(参看本编第二章第 42 号)。

(34)铙

铙或金铙约莫相当于古代的钲,只是稍为小一点,因此又称为小钲。它同样是打击发声,它的用场也完全同古代的钲一样,但是在汉朝、宋朝和元朝,它都不过是用作退舞(接在进舞之后)的记号(参看总表四第 34 号)。汉朝舞铙(插图 18a 及 b)直径 12.8 厘米,摇动发声,但是宋朝和元朝的铙又完全与钲相似,没有槌子却有悬纽在里面,必须振动发声(参看插图 19)。

(35)铎

铎或称金铎,完全象小钟一模一样,把柄却有 21.1 厘米长,手执把柄振而鸣之,伴着舞蹈使之保持准确的节拍。插图 19 显示一种周朝的雷柄铎。它的肩围宽 10.5 厘米,底围 13.1 厘米。

(35a)单铎(如插图 19 所示)及

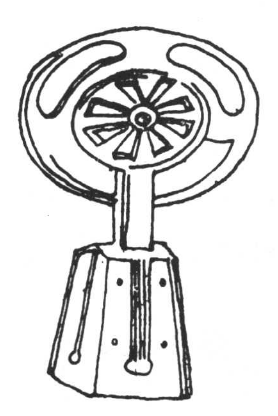


插图 18a　汉舞铙



插图 18b　汉舞铙(侧面)

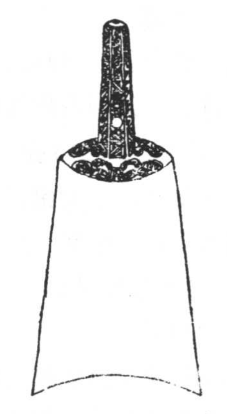


插图 19　周雷柄铎

(36b)双铎。

两个铎用一个把柄连在一起。

第二章　打击乐器

A. 金属打击乐器

(36)编钟

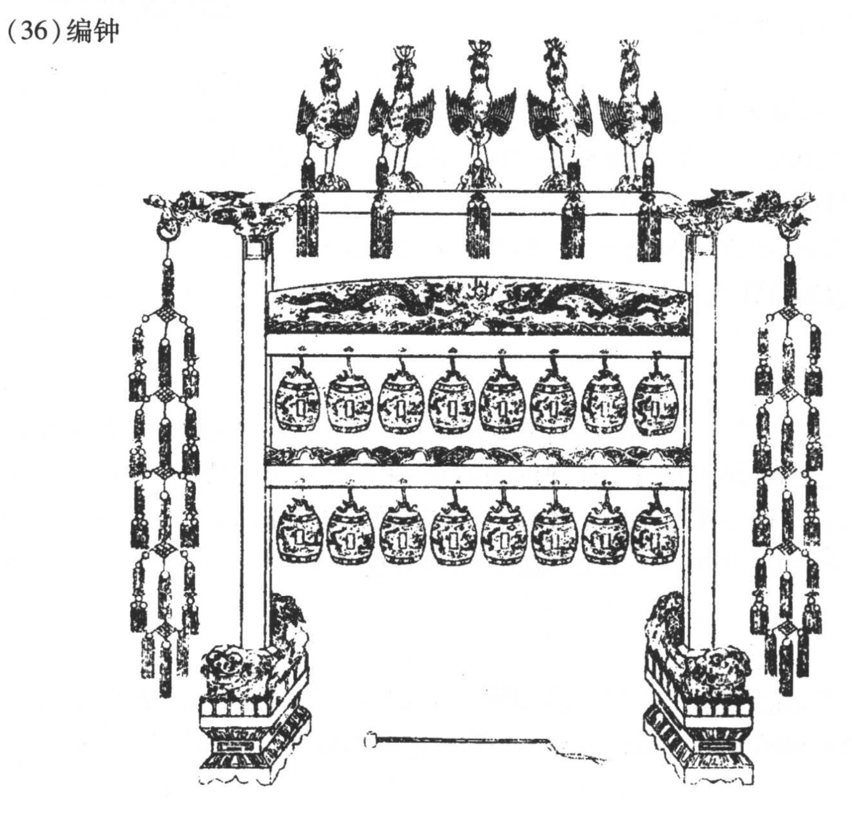


插图 20　编钟

编钟的发明人为扶登，约当公元前2200年（夏朝禹王的官员，参看第一部分第一编第一章），可是他的栈钟是多少枚组成的那就从流传的记载上找不到确凿的数目了。周朝（公元前1122—220年）所用的编钟是由十六枚组成的（称为中簨簴[10]），稍后的年代还有大簨簴（二十四枚）和小簨簴（十四枚）。从宋朝起中簨簴又重新编入乐队。那些钟一般是分为两行依次悬挂在框架上的（插图20）。公元1716年铸成的编钟的各别小钟从23.4厘米深（第一枚）到22.9厘米深（末一枚），厚度为4.2毫米到9毫米，直径从肩围到底围为15.2厘米到13.4厘米。它的定音如下：

15	13	11	9	7	5	3	1
$\bar{b}$	$\overline{gis}$	$\overline{fis}$	$\bar{e}$	$\bar{d}$	$\bar{c}$	b	gis
16	14	12	10	8	6	4	2
$\bar{h}$	$\bar{a}$	g	$\bar{f}$	$\overline{dis}$	$\overline{cis}$	h	a

（明朝的编钟定音包含 $\bar{c}-\overline{\overline{es}}$）

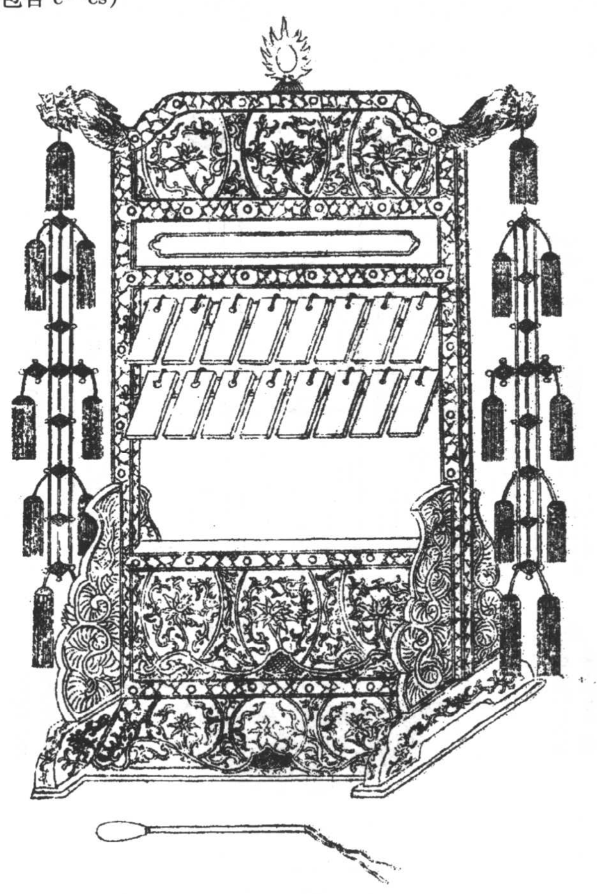


插图21　方响

(37)方响

方响也是编钟的一种,可是不用制钟金属而是硬铁。最早的方响一般认为开始用于6世纪的初期。它用十六块方形铁片组成,完全象编钟一样悬挂在一支框架上(插图21),作为编磬的替代(参看第45号)编入世俗音乐的乐队。(方响的音域一直用到明朝也是从 $\bar{c}$ 到 $\bar{\bar{es}}$)。清朝方响的十六块铁片一律是23.3厘米长,5.8厘米宽。它的厚度正好是编钟的一半(参看第45号),音准就是依它来定的。

(38)响铁

响铁是元朝“天乐队”中使用的(参看总表四的Ⅹ项第43号)。虽然它的形式没有明确的记载,大体上与清朝龙骑兵的方响的铁片总是相似的。

(39)云璈,亦称云锣

这一种击钟式的乐器最初是用于燕乐及军乐的乐器(参看总表三之Ⅻ项第16号及总表四之Ⅸ项第41号),到了清朝初叶则在丹陛乐队中使用。它是由十只小锣组成,分别悬空系在篱笆形的木架上(插图22)。这种乐器的各个小锣都有相同的直径11.2厘米,周围有一圈卷边,宽17毫米。根据锣身的厚度定出音高如下:

	10	
4	9	8
5	6	7
3	2	1

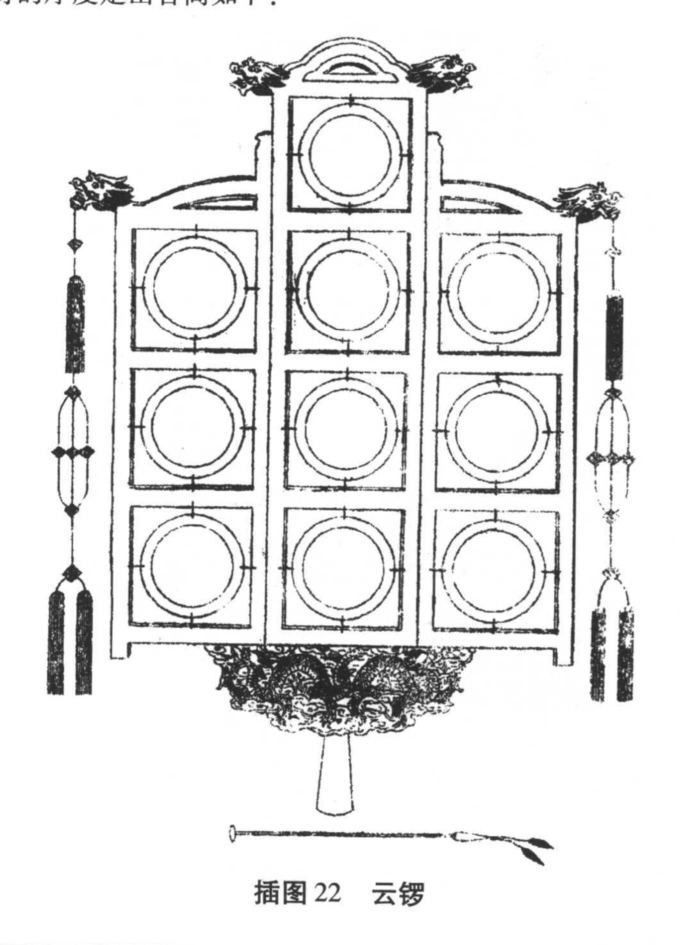


插图22　云锣

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
$\overline{e}$	$\overline{fis}$	$\overline{gis}$	$\overline{h}$	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{e}}$	$\overline{\overline{fis}}$	$\overline{\overline{gis}}$	$\overline{\overline{h}}$

(40)水盏

水盏的发明人是宋朝的李琬;他当初是只用九个杯子,杯子里面斟上水。根据每一杯水的高度定出不同的音响,其中有五个是属于中音部的,其他四个则每一个高八度。到了元朝它就被采用为燕乐的乐器(参看总表三之Ⅻ项第 17 号),可是它不用瓷器而用黄铜,除此之外,再加三个(也就是十二个),用一支铁槌子去敲打。

(41)金与锣

这是今天用于西洋乐队的所谓 tam - tam(也许是从中国输入的),可是原先它却不是中国乐器,而是 5 世纪从土耳其斯坦传到中国来的,最初用于军乐(后来也用于剧场)。它的旧名字是铜锣,而且大小只有一种。到了清朝初叶,它在军乐队中分为金(直径 46.6 厘米)与锣(直径 41.6 厘米,插图 23)两种,此外还有比锣更小的一种,它的名称是钖钖。

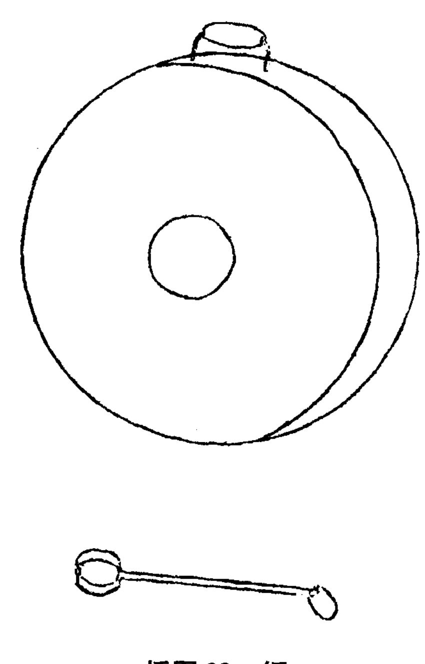


插图 23 锣

(41a)钖钖

这一种乐器今天是在剧场使用的。外文名字 tam - tam 应该就是从这个名词译过去的。

(42)金钲

金钲在清朝也称为"钲",可是在别的朝代这个名字却完全指的是另一种乐器。古代的钲,作为军乐队使用的乐器,完全是另外一种样式(象一口钟而内部却没有舌头);至于宋朝及元朝所用的钲则形如铜锣,然而只用于舞蹈(参照第 23 号)。那个与宋朝和元朝

作为军乐乐器血缘相近的金钲（参看总表四之Ⅵ、Ⅺ—ⅫⅠ项第35号）在清朝也简称为钲，这样一来，两者之间极易混淆。分述如下：

①金钲相当于清朝的钲；

②宋朝和元朝的钲则形如铜锣，但只是用于舞蹈；

③古代（宋朝以前）的钲则象是一只钟。清朝的钲的直径只有27.6厘米（几乎只有第41号金的一半那么小，有一圈41毫米宽的边，周围是绕上一个木环，如插图24所示。

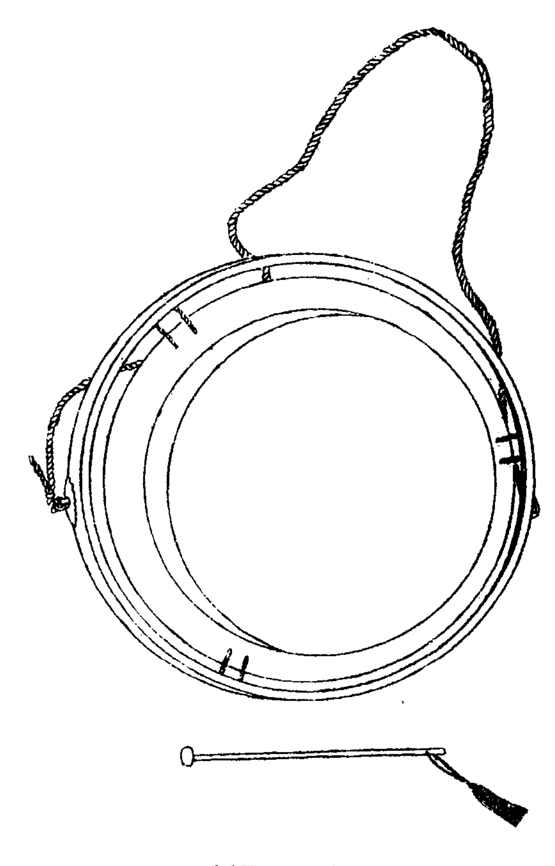


插图24　钲

（43）钹[11]

钹在古代称为铜钹，亦称铜盘。钹有各不相同的两种。直径一米多长的一种是从中国西南部边疆民族传过来的。那种小钹则是5世纪末叶由穆士素发明而且用于乐队（参看总表二之Ⅰ项第26号，总表三之ⅩⅢ项第18号及总表四之ⅩⅣ项第39号）。清朝军乐的钹直径为20.6厘米，只由双方互相碰击或者摩擦发声，却不是悬空摆幌，用槌敲打。

（44）铃

铃只在隋朝的文康伎（参看总表二之Xa项第25号）里面出现过一次，它是小钟还是铃铛，它有几枚，在历史上根本无从查考。也许它在乐队里的应用并没有持续多少时间。

（44a）錞（参看第32号）

(44b)铙(参看第 34 号)

B. 石制打击乐器

(45)编磬

编磬除了唐朝的燕乐算是例外之外,一般称为玉磬(参看总表二之 I 项第 23 号)。它也属编钟一类,但是不用金属而是用灵璧石或绿宝石制成。它的枚数从前是十四、十六或是二十四,宋朝以后只限定为十六枚,而且完全象编钟一样悬挂在架上。明朝的定音仍然是 $\bar{c}$—$\overline{\overline{es}}$,但是到了清朝初叶(公元 1716 年)它就又变为编钟一样的音域(gis—$\bar{h}$)。这十六枚宝石只有一种大小,那就是:A—C = 23.3 厘米,A—B = 35 厘米,B—D = 11.6 厘米,E—C = 17.4 厘米(参看注释 9 附图一),每一枚磬的音高决定于它的厚度(与大小无关),有如下列(插图 25):

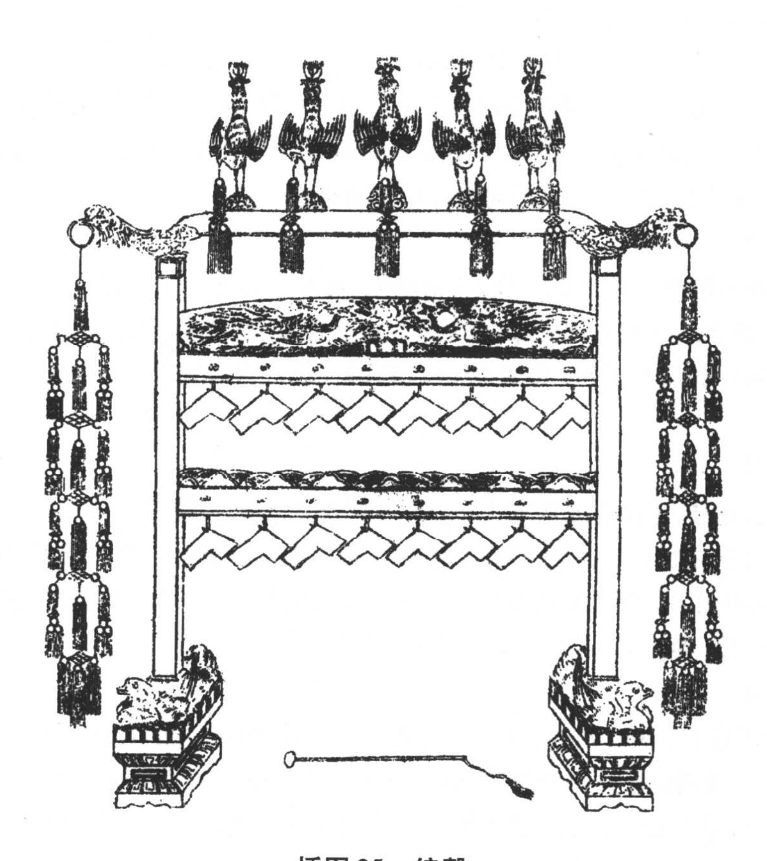


插图 25　编磬

磬号(第一行)	15	13	11	9	7	5	3	1
定音	$\bar{b}$	$\overline{gis}$	$\overline{fis}$	$\bar{e}$	$\bar{d}$	$\bar{c}$	b	gis
厚度(毫米)[12]	38.8	34.5	32.7	29.1	25.8	23.3	21.8	19.4
磬号(第二行)	16	14	12	10	8	6	4	2
定音	$\bar{h}$	$\bar{a}$	$\bar{g}$	$\bar{f}$	$\overline{dis}$	$\overline{cis}$	$\bar{h}$	a
厚度(毫米)	41.4	36.8	34.0	31.1	27.6	24.5	23.0	20.7

C.蒙鼓皮的打击乐器

各个朝代的制鼓方式是非常差异的。虽然最重要的用于祭祀的鼓种建鼓(参看第17号)的样式变化比较小,它的大小尺寸却是大有差别的。每一个朝代都喜欢有它自己的体制,在历史上很难找到准确的大小的度数。我这里把鼓划分为中国的与非中国的两部分如下:

一、中国鼓

(46a)雷鼓(相当于雷鼗,第8号)

鼓皮上画一位雷公。它用于祭天的典礼上;

(46b)灵鼓(相当于灵鼗,第10号)

鼓皮上画着四种灵兽;麟、凤、龟、龙,用于祀地神的典礼上;

(46c)路鼓(相当于鹭鼗,第9号)

鼓皮上画的是一只白鹭,用于祭祀祖先的典礼上。样式上全部三种都是相同的,只是根据鼓皮上的画面定出各不相同的名字(参看总表一第24号。依照朱载堉的解释)。旧时有许多学者曾经主张过,雷鼓有八面鼓皮,灵鼓有六面鼓皮,路鼓有四面鼓皮,不过这大概只是凭空推测的过甚其词,缺乏对实际应用的考虑。

(47)晋鼓

这种晋鼓与建鼓(参看第17号)非常相似,可是大得多。它直径1.2米,鼓身的木框长约2米,又盛在一个座上,全部高达3米左右。在汉、魏两朝都用于军旅,可是在宋朝和元朝却用于郊祀音乐的乐队(参看总表一第23号)。它后来的构造方式再没有详细的记载。

(48)大鼓

大鼓旧名鼗鼓,它比晋鼓还要大(它的木框长2.5米),悬挂在一个架子上。中世纪通用的大鼓只有一面蒙上鼓皮,而且是盛在一个座上。在演奏燕乐及军乐的时候它就在加强的地方发挥作用,以便加强节奏的力度。清朝的大鼓框长1.036米,直径84.6厘米,样式近似花腔鼓(参看第51号),鼓槌是木制的。

(49)小鼓

在《唐乐图》上,小鼓是固定在大鼓上面的,它与唐朝康国伎和疏勒伎(参看总表二之Ⅴb、Ⅵb项)所使用的小鼓是否相同,也是史无明文。在元朝及明朝这种小鼓是在小型乐队中使用的,可是自此以后就再没有使用了。因此它的构造方式根本没有交代。

(50)捆鼓

隋朝(公元589—617年)捆鼓用于天子的卤簿仪仗和燕乐(它的木框长约1米)。据《唐开元礼义》所记,它与小鼓约略相同,它与大鼓一道为节奏出力,象朔鞞和建鼓一样(参看第15号及第17号)。据《律书乐图》记载,它是用于军乐的。明朝用于马后乐的捆鼓直径为32厘米。

(51)花匡鼓

这种鼓宋朝称为腰鼓(参看总表三第 22 号)。清朝初叶称为花腔鼓。它的构造方式与大鼓的完全相同,只是它稍为小点。它在最后的两个王朝用于军乐及马后乐。这种鼓的木框是 51.2 厘米高,在明朝直径为 54.4 厘米,在清朝则为 48.6 厘米(插图 26)。

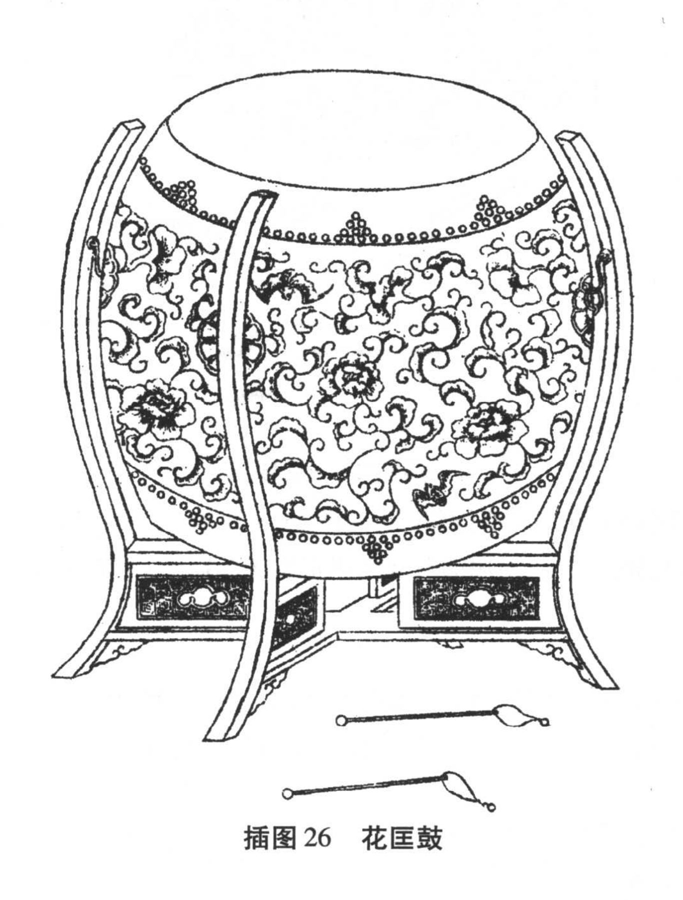


插图 26　花匡鼓

(52)铙鼓

铙鼓的样式和构造方式已经无从辨认了。根据《乐图》所示,它是横着悬挂在架子上的,上面还有覆盖。根据陈旸所著《乐书》中解释,隋朝军乐里面所用的大鼓(参看总表四之Ⅱ项第 26 号),就是这一种铙鼓,可是他的这一主张究竟缺乏足够的论据。

(53)龙鼓

我在这里要举出一个扁平的龙鼓的例子作为特别的鼓来描述一番,它是清朝初叶用于马后乐的。它用一个短木框(20.7 厘米)制成,两面(直径 49.1 厘米)都蒙上牛皮。在木框的右边和左边装上两个小环,缚在一条绳子的两头,行进的时候就把绳子绕着颈项挂起来(插图 27)。

(54)行鼓

行鼓是唐朝三面鼓的一种仿制,亦名陁罗鼓。它是清朝初叶用于军乐队的(总表四第 30 号)。它的形式与西方的定音鼓颇为相似,只是锅口的周围没有螺旋,木框(48.3 厘

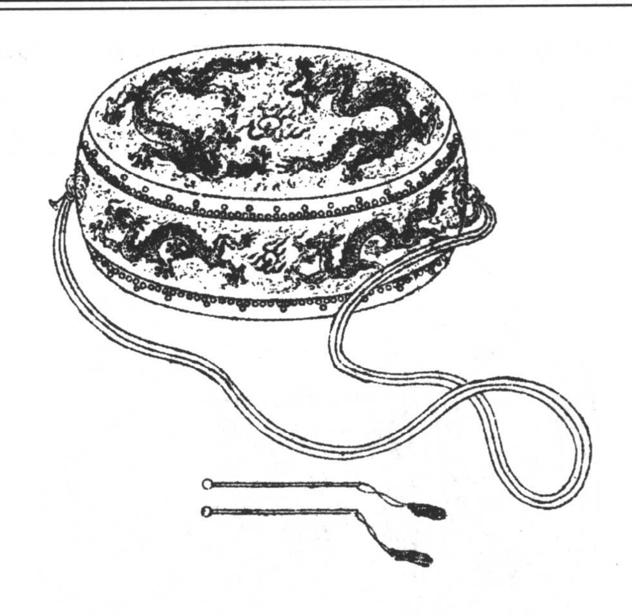


插图27　龙鼓

米高)的底面不是浑圆,而是向下倾斜的(直径16.5厘米)。鼓皮直径34.5厘米。人在演奏的时候带着它骑在马上;不用的时候就把它悬挂在架子上(插图28)。

(55)桴鼓

桴鼓的构造方式近于大鼓,但是不是挂起来,而是安放在一个座上。它用于唐朝的燕乐(总表二第42号)。宋朝它也用于马后乐,但是改称为枹鼓。

(55a)枹鼓

除此之外,还有一种类似的(用于燕乐)连鼓。

(56)连鼓(总表二,第43号)

关于这种乐器根本不见有任何记载。顾名思义,“连”必然是两个单独的鼓合起来的,因此连鼓就等于双鼓。

二、非中国鼓

从外国输入中国来的各种鼓大多数是来自土耳其斯坦,时间为4世纪至6世纪,当然其中也有从印度和朝鲜输入的。中古时代(公元420—906年)用于乐队的洋鼓计有十四种,如下:

(57)羯鼓

从土耳其斯坦传入的最著名的鼓是羯鼓,它的形状很象一个漆桶,木框用山桑木制成,但是用来绷紧鼓皮的小环却是用铁或铜做原料的。打的时候用两支木槌(用黄檀木制成),因此又名为两杖鼓。它的声音非常尖锐,而且能够打出从 $\bar{d}$ 到 $\bar{\bar{d}}$ 的各个音。它在燕乐中使用非常频繁(参看总表二第34号及总表三第20号),特别受到唐明皇(公元713—755年在位)的喜爱。可是宋朝以后它就不再应用,因此它当时准确的尺寸也就失



插图28　行鼓

传了。[13]

(58)杖鼓,亦称细腰鼓[14]

这种鼓也同样两边都蒙上鼓皮,它是由两个铁环箍紧在细小的菩提木框上面,因此它又名细腰鼓。打它时右手用一支小槌子,左手顶住它,所以又称为杖鼓[15]。清朝初叶有一种大杖鼓和一种小杖鼓,大的鼓框长62.2厘米,两边铁圈的直径41.4厘米,可是它腰围的直径只有9.2厘米。小杖鼓或如大杖鼓的一半那么大,或者只有大杖鼓的三分之二那么大(插图29)。隋朝和唐朝根据鼓各自的大小称为正鼓和和鼓。

(58a)正鼓(大的,参看总表二第20号)。

(58b)和鼓(小的,元朝也是这样。参看总表二第41号,总表三第25号,总表四第32号)。

(59)扎鼓

元朝扎鼓用于世俗音乐(参看总表三第24号,总表四第33号),形式与杖鼓非常相似,所差的只是小一点。

(60)答腊鼓

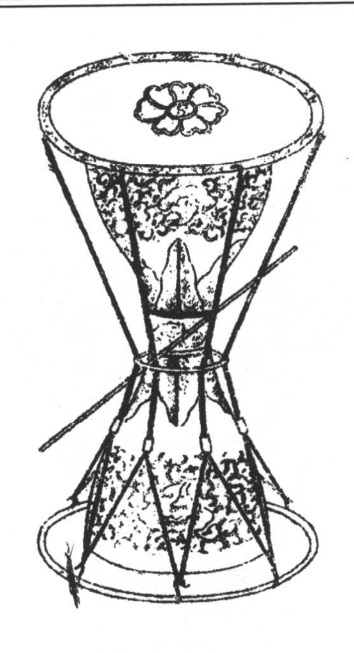


插图29　杖鼓

这种鼓与羯鼓有相似之处(见第57号),只是直径小,鼓身也比较短。它仅仅在隋朝的九部伎使用,从而也取了另一个名称:

(60a)鞘(揩鼓)(参看总表三第23号)。

(61)鸡娄鼓

这种鼓三面都蒙上鼓皮,可是它的直径只有约莫15厘米。除了在九部伎之外(参看总表二第38号),到了宋朝还在使用(参看总表三第28号)。

(62)齐鼓

这种鼓的样式很象一个木桶,只是有一头比另一头大一点。

(63)檐鼓(它的构造方式毫无明文可考)

与齐鼓一道用于“西凉伎”、“龟兹伎”及“高丽伎”(参看总表二第31及32号)。

(64)侯提鼓

源出龟兹,它的描写再也无从寻觅(参看总表二第45号)。从(57)到(64)这几种乐器都是从土耳其斯坦传到中国来的。

(65)龟头鼓

这种鼓只有在高丽伎中出现过一次(参看总表一第44号),也许就是从朝鲜传来的,可是在历史上也找不到详细的描述。

(66)都昙鼓

它来自印度,也是一种与杖鼓(见第58号)相似的乐器,可是比较小。它是用槌子敲打而不是用小棒(参看总表二第35号)。它同下一个

(67)毛员鼓

一道来自印度,也类似都昙鼓,可是比较大(参看总表二第 36 号,总表三第 29 号)。

(68)铜鼓

这也是一种印度鼓,它有与杖鼓近似的样式,然而是用紫铜圆柱体制成的,在一边蒙上鼓皮(直径约 60 厘米)。它的声音非常嘹亮。它只限于在天竺伎使用(参看总表二之Ⅸa、Ⅸb 项第 39 号)。除此之外还有两种铜鼓,它的构造却是截然不同的(参照第 24 号)。

(69)连鼗鼓

在契丹族(辽王朝)的大乐队里面人们可以找到这种鼓(参看总表三第 27 号),但是找不到关于它的应用和构造方式的记载。顾名思义,它可能是由两个或两个以上的鼗鼓合组成的(参看第 7 号)。

(70)金鞚小鼓

这种鼓是在元朝的四个乐队里面使用的(参看总表三第 30 号)。更进一步的描述也是无可稽考,可是从它的名称可以知道它是用金黄色的圆框制成的小鼓。这末后两种鼓都是源自中国北部的边疆民族的。

第二编　吹 奏 乐 器

第一章　箫　　管

A. 箫

属于这一短小的段落的箫是向前拿着,对着它的一头吹出声来的,我在这里称之为直箫,使它与横笛区别开来。

(71)排箫[16]

排箫是由好几支用蜡粘起来的管子组成的,人就向管子顶上吹。它的历史非常古老,正如我在第一部分开头所提到的,这种乐器的第一支单管当初是称为都良管(约公元前 3000 年由娥陵创制的),后来由乐师伶伦(约公元前 2697 年)加以扩充,管子增加到十二支,以便再加上一个八度的音组,这就为排箫的创制奠定了基础。舜帝(公元前 2255 年)最先用蜡把其中的十支编为一个乐器,它的样式看起来很象凤翼(参看《风俗通》)。因为他要把它放入《韶乐》去演奏,所以名为韶箫。也许这就是最早的排箫。后来又有:

(71a)二十六管箫;

(71b)二十四管箫(参看《三礼图》);

(71c)二十三管筲(大箫,参看《尔雅》);

(71d)二十一管燕乐箫,用于唐朝的燕乐(参看总表二之 I 项第 5 号);

(71e)十八管箫,用于西凉伎(参看总表二之Ⅲ项第 5 号);

(71f)十七管箫,11 世纪亦名教坊箫(参看《景祐乐记》);

(71g)十六管箫,亦称为茭(参看《尔雅》);

(71h)十三管箫,即鼓吹箫(参看《景祐乐记》)。

从隋朝直到清朝初叶,凡是用于乐队的排箫(参看总表一第43号、总表三第34号、总表四第15号)都是用十六支管编成的,这些管子结扎在一个扁平的木架上面。插图30显示吹者可对着上端的空口。每一支管子都有一个小音孔。清朝排箫长度的排列约略如下(各管的直径为8.7毫米):

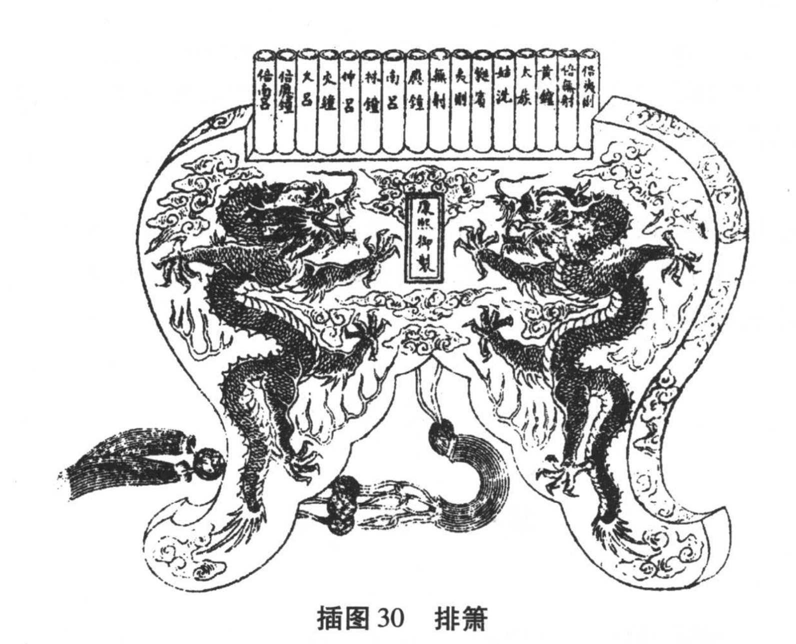


插图30　排箫

管子序列(左半边)	2	4	6	8	10	12	14	16
定音	a	h	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{\text{f}}$	$\bar{\text{g}}$	$\bar{\text{a}}$	$\bar{\text{h}}$
长度(厘米)	27.6	24.5	21.8	19.3	17.2	15.5	13.8	12.2
管子序列(右半边)	15	13	11	9	7	5	3	1
定音	$\bar{\text{b}}$	$\overline{\text{as}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{\text{e}}$	$\bar{\text{d}}$	$\bar{\text{c}}$	b	as
长度(厘米)	12.9	14.5	16.3	18.4	20.7	23.3	25.8	29.1

看得清楚,这里的定音完全是全音阶的,古代的理论家称右半边的从C到B的六个音为阳六律,左半边的从cis到h为阴六吕。

(72)箫

箫的发明人不知是谁,但是这一种乐器的产生却应该是比排箫的产生晚得多。虽然从隋朝到宋朝的世俗音乐所使用的这种乐器(参看总表二之Ⅱ、Ⅳ—Ⅹ项第5号,总表三之Ⅰ项第35号,总表四之Ⅰ—Ⅵ项第14号)都称为箫,可是仍然不能彻底弄清

楚，它是直箫还是排箫，因为在这一段时期（公元 6 至 12 世纪）直箫和排箫都只用一个名字："箫"。从元朝起直箫给起名做箫管，使之有别于排箫。根据清朝初期直箫的构造方式，它是一支竹管带六个音孔（五个在前，一个在后），在一头的左边和右边还各有一个小孔——也管它叫音孔，那是给人穿上绳子以便悬挂的。在另一头开了一个七毫米的圆口，是给人吹奏用的（插图 31）。根据长度和定音的差异，有两种箫取名为姑洗箫、仲吕箫。

(72a) 姑洗箫，长度为 62.6 厘米（直径 19.9 毫米）；

(72b) 仲吕箫，长度为 54.1 厘米（直径 13.3 毫米）。

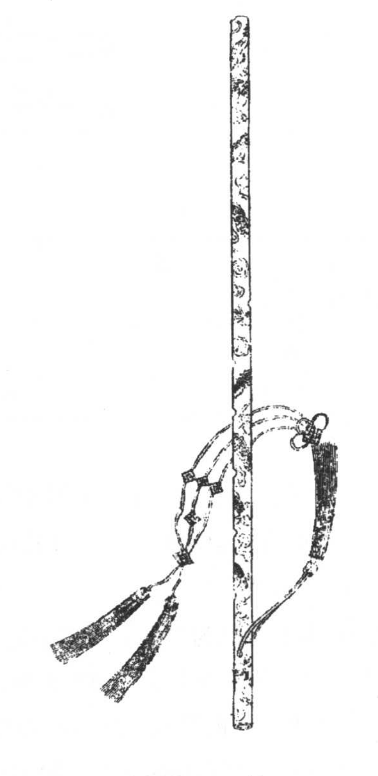
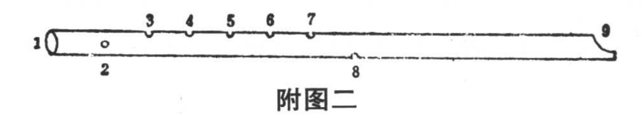


插图 31　箫



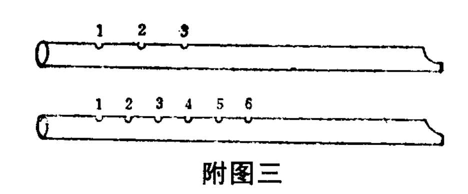
附图二

音孔数	1	2	3	4	5	6	7	8
定音								
姑洗箫	as	b	$\bar{c}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{ges}}$	$\overline{\text{as}}$	$\bar{c}$
仲吕箫	a	h	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$

附图二表示：1. 竹管的末端，2. 边孔，也应该发音，虽然它并没有用于吹奏，3—8 是正式的音孔，9. 则是吹口。这两种直箫的基音分别为 as 和 a，但是实际上它应该称姑洗箫为 As 箫（中文称为夷则箫），仲吕箫为 A 箫（中文称为南吕箫）。可是当然人们是从中间音算起的，而姑洗（$\bar{e}$）和仲吕（$\bar{f}$）正好是在两种箫的中间，因此就这样定名了。同时还得注意，姑洗箫的定音是所谓的阳六律，仲吕箫的定音则是所谓的阴六吕。

(73) 篇

根据朱载堉的解释，古代的篇——如字形所示——是只有三个音孔和 64 厘米的长度。执持的姿势也同吹箫一样，但是根据吹时的慢或快它可以产生五度的差异。后来的篇除了原有的三个音孔之外又各自增加了一个。这两种篇的定音有如下列：



附图三

古箫	音孔全闭	音孔有开有闭					
慢与快吹出的音	$\bar{c}$ 与 $\bar{g}$	1　$\bar{\bar{d}}$ 与 $\bar{a}$		1 与 2　e 与 h		2 与 3　$\overline{fis}$	
六孔箫 慢与快吹出的音	$\bar{c}$ 与 $\bar{g}$	1 $\overline{cis}$与$\overline{gis}$	1 与 2 $\bar{\bar{d}}$ 与 $\bar{a}$	1 - 3 $\overline{es}$与 $\bar{b}$	1 - 4 $\bar{e}$ 与 $\bar{h}$	1 - 5 $\bar{f}$ 与 $\bar{c}$	1 - 6 $\overline{fis}$与$\overline{\overline{cis}}$

后一种箫(六孔者)除了在周朝以外,在唐朝、元朝及明朝都在继续应用(参看总表三第 43 号及总表一第 47b 号)。自此以后它就只是作为舞蹈道具被使用了。

(74)尺八管[17]

这种管子也称为“竖邃”或“中管”,就长度而言,它又简称为尺八(依中国的度数一尺等于 32 厘米,那么全长就是 57.6 厘米)。在一支竹管上共有七孔,其中有一孔(在吹口的附近)是用竹心的薄膜封住的,以便声音更为清脆一些,而且使之颤动。定音应为 $\bar{c}$。它用于唐朝的燕乐(参看总表二第 10 号)。

(75)拱宸管

这种乐器原先称为裁手笛或叉手笛,它是 10 世纪中叶乐师和岘制作的。它长度只有 28.8 厘米,六个音孔(左四右二),用竹管制成。虽然有些学者主张,这种箫已经是芦笛的前身,可是什么地方也找不到有关的记载,证明它是有簧片的。如果它直着拿的,那么我就不如把它归入这一类。这种拱宸管只是 10 世纪末叶曾经用于郊祀乐及军乐。自此以后可就完全弃置不用了。

(76)义嘴笛

这种笛子只在唐朝的高丽伎里用过惟一的一次(总表二第 11 号)。它的构造方式与横笛差不多,可是有一个咀子。依照《文庙乐书》所提示,咀子的横截面是这样的:◓。更进一步的详细的描述就没有了,推想起来它的吹奏姿势完全象与牧笛的吹法一样。

B. 横笛

一、中国笛

(77)邃(笛)

邃这个名称最先见于《周礼》。《广雅》书中有这样一句话:篇之有七孔者称为邃。根据朱载堉的解释,篇(参照第 73 号)是根据它的产地分为北篇与南邃。北篇仍然简单叫做篇,直着拿的。南邃(它的名字也见于《左传》)一般是横着拿的,亦称为邃或楚。汉武帝时(公元前 200 年前后)邱仲曾制作一支 44.8 厘米长的笛子,上有七孔(见《风俗通》)。

因此这种乐器在周朝已经存在;最先它也许只有三个音孔,其他四个到了邱仲才加上去的。总之这两种笛子的详细的构造知识是早就丧失了。宋朝应用的笛子的定音仅仅是 $\bar{c}$ 和 h,它的长度的差别是很大的,因为人们只根据钟声的 c 和 h 来定音。简单一句话:道地的中国笛子是没有栓塞的,而且不属于移调乐器,特别是用于郊祀音乐的那种(总表一第 47 号及总表四之 XI—XIII 项第 23 号)。至于那些用于其他乐队的笛子(总表二第 7 号,总表三第 36 号及总表四之 III—VI,XIV 项第 23、24 号),则是经过改制的土耳其斯坦的产物,而且是称为平笛或龙笛的(参照第 84 号),同时它又是属于移调的乐器。

(78)长笛

关于长笛的最早的描写出自音乐教育家兼长笛演奏家马融(公元 79—166 年,参看第一部分第二编第二章 H 项及《文选》卷十八)。他的长笛有六个音孔(上五下一),可是没有栓塞。这支笛有多长,赋中没有交代。以理推之,它与邱仲所制的是近似的。定音是 C。除此之外 3 世纪还有三种长短不同的笛子,那就是:长度 4.2 尺、3.2 尺及 2.9 尺(依照晋尺)。它们全都有六个音孔,同马融的那种一样。唐朝以后乐队使用的长笛(总表一第 48 号,总表二第 8 号及总表三第 38 号)据说是比那种要短些,可是它的准确的描述却是无可稽考了。

(79)短笛

唐朝所用的短笛(总表二第 8a 号)的尺寸是不清楚的。宋朝的大概比 32 厘米稍为长一点(与今天的短笛相比)。这一种是在契丹族辽王朝的乐队中使用的(参看总表三第 39 号)。

(80) 尺八笛[18],亦称尺八

这种笛子只用于辽王朝的乐队(总表三第 40 号)而且是横着拿的,与尺八管正相反。可是它有相同的长度(一尺八)与那种乐器一样多的音孔(参照第 74 号)。

(81)跋膝管,亦称跋膝

跋膝也是一种横笛,但是很短;它有七个音孔,它的基音是 C。它用于唐朝的燕乐及云韶乐(参看总表二第 12 号及总表二第 44 号)。

(82)篪[19]

篪是最古老的乐器之一,据说它在舜帝的时候已经存在(据《世本》所说,它的发明人是苏成公)。音孔的数目随着朝代的变更有七至十的改变,然而它的长度却始终保持为 44.8 厘米。依据朱载堉的解释,古代的篪(称为黄钟篪)两头都有栓塞。竹管直径 22.4 毫米,它的吹口(直径 9.6 毫米)开在管的中部,在它的左边和右边各有三个音孔。据《尔雅》载,大篪称为沂,44.8 厘米长,可是小篪只

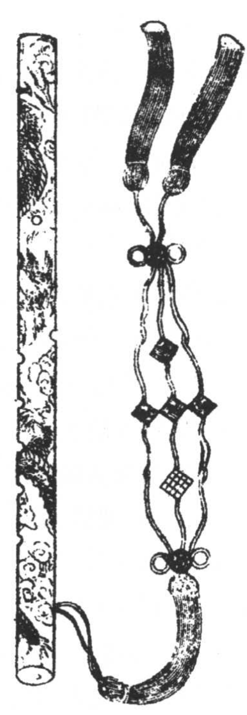


插图 32　篪

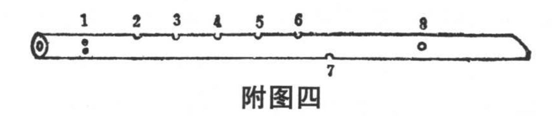
有13.4厘米。清朝初叶有两种篪,那就是:

(82a)姑洗篪

实际上就是C篪(管直径2.7毫米)及

(82b)仲吕篪

实际上就是cis篪(管直径3.6毫米)。管的长度是44.8厘米,但是它的吹口却不是开在中部而是开在旁边(插图32)。它也不属于移调的乐器。它的定音有如下列:



附图四

音孔	基音	1	2	3	4	5	6	7
姑洗篪定音	c	$\bar{e}$	$\overline{fis}$	$\overline{gis}$	$\overline{ais}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{fis}}$
仲吕篪定音	$\overline{cis}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\overline{\overline{cis}}$	$\overline{\overline{dis}}$	$\bar{\bar{g}}$

在一边的两个小孔(1)是只为穿绳子悬挂用的,可不是音孔。在管的末端有一个栓塞,可是在它的中部却有一个小孔,这并不是完全封闭的。另一头通过管本身的一个天然的竹节(在吹口的附近)封闭起来(参看前页附图四)。

二、非中国笛

我给下列一类笛子取名为非中国笛,因为道地的中国笛是不移调的,而那些传入中国来的则大多数是移调的,而且总有一个栓塞。它们源出土耳其斯坦或者至少是依照那仅仅适应中国曲调的类型加以改制的。

(83)横吹

当张骞将军远征西域的时候(公元前122年),他除了胡角(参看第一部分第一编第二、三章)之外还带回了横吹,后来(在隋朝与唐朝)称为横笛而且应用于乐队(参看总表一第49号及总表二第9号)。但是它的构造方式究竟如何,今天再也无从确定了。在隋朝(公元589—617年)的军乐队里有两种横笛,那就是:

(83a)大横吹与

(83b)小横吹(参看总表四第20及第21号)

虽然这两种笛子的构造史无明文,人们还是可以认为,它的名字与它的长度相适应的。这种笛子从元朝(公元1277—1367)开始称为龙笛或龙头笛。

(84)龙笛或龙头笛



插图33　龙笛

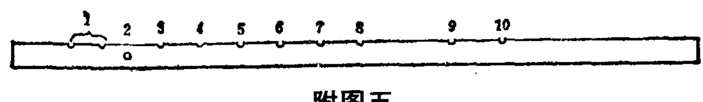
因为在它的两头通常安上一个木制的龙头和龙尾（总表三之Ⅷ—Ⅺ及XV项第36号和总表四第24号），到了清朝初年这同一种乐器可是没有龙头装饰的被称为平笛（参看总四之XIV，XV项第23号）。至于那在世俗音乐的乐队里使用的别的笛子（当然那在77项下提到的除外），例如总表二第7号、总表二第36号及总表四之Ⅲ—Ⅵ项第23号，都同样属于这一类。虽然它的古老的构造方式不甚了了，可是从清朝的笛子还是可以略知一二。根据定音计有两种笛子（长度为58.5厘米），那就是：

（84a）姑洗笛（E笛，直径13.9毫米），它的基音是$\bar{\text{d}}$，因此它实际上应称为D笛）。

（84b）仲吕笛（F笛，直径13.3毫米），它的基音是$\overline{\text{es}}$，因此它实际上应称为$\overline{\text{es}}$笛。

这两种笛子的孔数是十二（插图33）。

附图五指出，1与3至8是音孔，理论上说两边的2也应该是音孔，虽然它根本就没有用于演奏。9是用一片竹膜封闭住的，10则是吹口。这两种笛子自唐朝以来属于移调的一类，而且是低一个减五度记下来。笛色字谱可转译如下：



附图五

音孔		基音	1	2	3	4	5	6	7	8
姑洗笛	音	d	$\bar{\text{e}}$	$\overline{\text{ges}}$	$\overline{\text{as}}$	$\bar{\text{b}}$	$\bar{\bar{\text{c}}}$	$\bar{\bar{\text{d}}}$	$\bar{\bar{\text{e}}}$	$\overline{\overline{\text{ges}}}$
	写法	gis	ais	$\bar{\text{c}}$	$\bar{\bar{\text{d}}}$	$\bar{\text{e}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{\text{c}}$
仲吕笛	音	$\overline{\text{es}}$	$\bar{\text{f}}$	$\bar{\text{g}}$	$\bar{\text{a}}$	$\bar{\text{h}}$	$\overline{\overline{\text{des}}}$	$\overline{\overline{\text{es}}}$	$\bar{\bar{\text{f}}}$	$\bar{\bar{\text{g}}}$
	写法	$\bar{\text{a}}$	h	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{dis}}$	$\overline{\text{eis}}$	$\bar{\text{g}}$	$\bar{\text{a}}$	$\bar{\text{h}}$	$\overline{\overline{\text{cs}}}$

（85）羌笛

羌笛源出蒙古，因此也仅仅用于蒙古乐队（参看总表二第41号及总表四第22号）。一般认为它比其他笛子都要长，可是它只有三个音孔。它的定音不清楚。以理推之可能是一种十分原始的笛子。

（86）三色笛

这个名字只在宋朝的教坊乐第四部出现过惟一的一次（参看总表三第37号）。关于它的应用我们找不到什么记载，然而顾名思义它必然是只有三个音孔，因为“色”的含义是音符。

第二章　簧片乐器

A. 单簧乐器

（87）觱篥，一名竖筚篥

觱篥也写作筚篥或悲篥。它是6世纪从龟兹(即今新疆库车县一带)传进来的单簧乐器,从7世纪起它就在世俗音乐的乐队中使用(参看总表二第13号,总表三第45号及总表四第17号),有一次它也被收入郊祀音乐的乐队(参看总表一第50号)。它是由两部分合成的,它在管子的上端不是装上一只固定的为此目的破开的嘴子而是装上一片薄簧,以便借它造成声音的颤动(插图34)。在它上半部(长17.1厘米,直径7.9毫米)有三个音孔,可是在下半部(那是用一支7.4厘米长的铜管制成的,从上而下逐步缩小到底面直径55.6毫米)只有一个小孔,可是它根本不是用来发音。这种觱篥应该说是今天单簧管的前身,然而与as单簧管相比却要短三分之一,因之它的定音也非常之高[20]。上面提到的觱篥[21]是在清朝使用的。中世纪还有大觱篥。

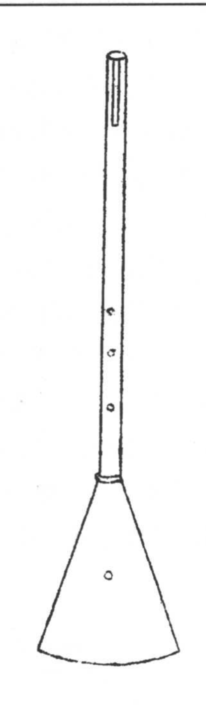


插图34 觱篥

(88)大觱篥

它有九个音孔(参看总表二第15号)和

(89)小觱篥

这种小觱篥亦名风管,有六个音孔(参看总表二第14号)。虽然它没有明确的定音的记录,可也不妨推测,它们与今天的大单簧管与小单簧管约略相应的。除此之外还有

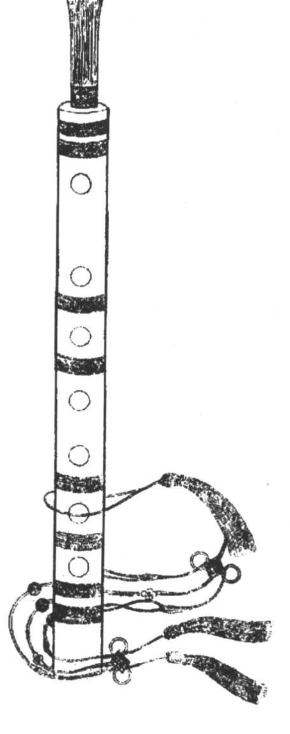


插图35 管

(90)双觱篥

属于安国伎(参看总表二第16号)。

(91)桃皮觱篥

属于高丽伎,以及隋朝的军乐(参看总表二第17号及总表四第18号)。关于这两种也无可稽考。

B. 双簧乐器[22]

在历史上(元朝以前)提到管的时候只是作为排箫的一支单管,并没有簧片的,虽然宋朝也有过拱宸管这个名字(参看第75号)。头管最先出现在元朝的乐队(参看总表三第46号及总表四第19号)。明朝的头管有九个音孔(前七后二),隋朝的则只有八个(前七后一),两者都是借助一个双簧管的嘴子来发声。管子是用硬木或者兽角制成,依其长短分为两种(插图35):

(92a)大管

19.3厘米长,直径8.7毫米及

(92b)小管

18.8 厘米长,直径 6.9 毫米。这两者的定音有如下的差别,记谱用唱名的笛谱,也就是低一个减五度。见下表,该表最后三个括弧内的定音只是为大管用的。

	基音	音孔的定音(从下面起)							
		1	2	3	4	5	6	7	8
音	b	$\bar{c}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{e}$	$\overline{fis}$	$\overline{gis}$	$\overline{ais}$($\overline{\overline{cis}}$)	his($\overline{\overline{es}}$)	$\bar{\bar{d}}$($\bar{\bar{f}}$)
写法	e	fis	gis	ais	his	$\overline{cisis}$	$\overline{disis}$($\overline{fisis}$)	$\overline{eis}$ ($\bar{g}$)	$\overline{gis}$($\bar{h}$)

(93)金口角,一名唢呐

金口角也是一种与双簧管相当的双簧乐器;它用于清朝的军乐队(总表四第 13 号)。它是由三部分合并制成而且是从上向下的(插图 36)。上面那部分(身上有两小片)和下面那部分是铜制的,可是当中那一段却用木制。总长计 54.1 厘米。金口角属于移调乐器,记谱的音比它实际的音低一个大三度。

虽然这种乐器并不是中国的,日本人还是管它叫"唐人笛",因为它是经由中国传过去的。后来日本人又依照蒙古或者韃靼的名字称为双簧乐器。

	基音	音孔的定音(从下面起)							
		1	2	3	4	5	6	7	8
音	$\bar{c}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{e}$	$\overline{fis}$	$\overline{gis}$	$\overline{ais}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{dis}}$	$\bar{\bar{f}}$
写法	as	b	$\bar{c}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{e}$	$\overline{fis}$	$\overline{as}$	$\bar{h}$	$\overline{\overline{des}}$

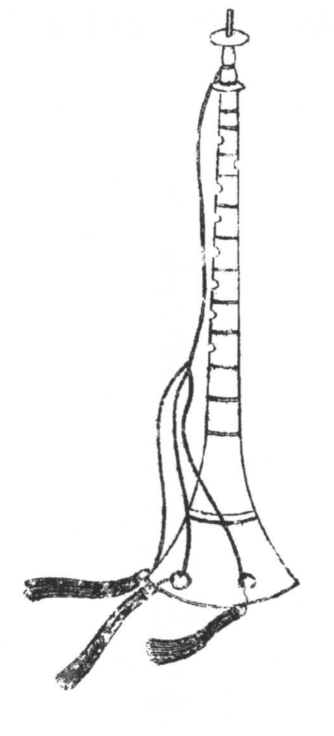


插图 36 金口角

第三章 木制及铜制喇叭

(94)角

据传说所述,黄帝(约公元前 2697 年)与争夺统治权力的首领蚩尤进行战斗的时候在军队里曾经使用角。这种角断然不会是铜制的,可能就是天然的牛角。至于后来在隋朝军乐使用的角(总表四第 7 号)是不是金属的,也一样不清楚。但是唐朝马后乐及军乐所使用的则称为"革角",因为那是用皮革制成的(当然也有用木或竹制成的)。它的样式

大概近于那延长的号角。它从上向下延伸，长度为1.5米。那种由北朝齐（公元550—577年）分发给边疆军官的角也是用皮革、木或竹制成的。依据军官的等级，它分为赤角、青角及黑角三等。这种角和那用于宋朝的军乐的大角，都应该属于画角这一类。

（95）画角（明朝称为“金龙画角”）

清朝的画角用木管（1.747米长）制成，两头都趋向窄小（上端直径2.4厘米，下端2.7厘米），中部则比较粗大（直径13.8厘米）。这种乐器借助一个木嘴子（23.2厘米长）吹起来。它主要用于军乐（总表四第98号。插图39），那由铜制成的角首次的出现是在“高昌伎”（参看总表二第39号），而且称为铜角。

（96）铜角

它的形式虽然与牛角相似，制造的材料则是黄铜（它的长度为64厘米）。因此可以推想，这种铜制吹乐器最初是从支那土耳其斯坦传入来的。



插图39　画角　　插图37a　大铜角　　插图37b　小铜角

（97）大铜角[23]

这种乐器在唐朝称为“长鸣”。原先是用木制成的，可是到了元朝就用铜制造，所以得了这个名字。清朝又名为“号筒”或“大号”。明朝这种喇叭有三种不同的长度。清朝乐队使用的一般是1.175米长。这种乐器是由相同的两部分接合成的，而且上头那一段

可以插进下头那一段,如果你不使用的时候(它之所以这样装配,目的只是为了便于携带,并不是什么伸缩喇叭)。嘴子好象是一个半圆球(直径 13.8 毫米)。底层的直径是 20.7 厘米(插图 37a)。

(98)小铜角

这一种乐器差不多象是一支军号,形式是直的,没有活塞,而且同样最初是木制的(唐朝名为中鸣)。可是到了元朝已经改为铜制,同时获得新的名称。清朝开始又有人称为"二号"。它同样是由两部分接合成的,而且上头那一段比下头那一段长,总长 1.312 米,如果不使用的时候,上头那一段又可以插进另一段。上头的吹口宽 6.9 毫米,下端的开口则为 13.8 厘米。这两种喇叭当然依据它的长度各有不同的调音。至于这里提到的却只用于军乐(参看总表四之 XI—XV 项第 12 号)。插图 37b 显示的是小铜角,插图 37c[24] 则是另一变种,采用了弯曲的形式。



插图 40　蒙古角

(99)蒙古角

有一种从蒙古传来的木制喇叭称为蒙古角,亦称蒙古号。它是木制的,用于清朝的军乐(参看总表四第 10 号)。它由三段接合而成(上段长 1.513 米,中段 1.129 段,下段铜制长 53.5 厘米),总长共 3.178 米。吹时用一个角质的嘴子(插图 40)。蒙古角还分为"雌雄二制",依它上段直径的大小而定(雄角 11 毫米,雌角 9.1 毫米),可是它的长度却是相同的。雄角声音比较浊,雌角声音比较清。

(100)胡笳,或简称笳

胡笳这个名称最早见于李陵[25]《答苏武书》(公元前 1 世纪初叶),可见它是源出蒙古的。中世纪以来它一直用于马后乐及军乐(总表四第 14 号)。话虽这样说,它的历史仍然是模糊的。这种乐器在清朝是由三段接合而成。上段和下段用兽角制成,中段是木制的,带有三个音孔(插图 38)。总长计 1.152 米。这种乐器借助一个极浅的锅形的嘴子(直径 11.6 毫米)吹出声音。记谱用唱名的笛谱,也就是比实际音响高一个减五度。

	三个音孔全闭	音孔放开		
		1	1 与 2	3
写法	as	b	$\bar{c}$	$\bar{f}$
音	d	e	fis	h

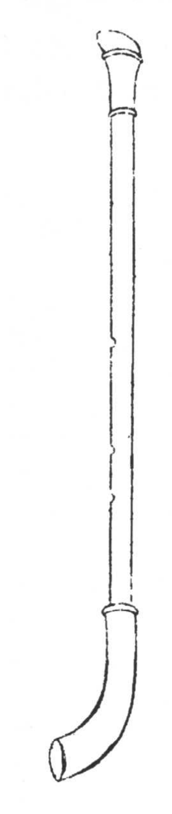


插图 38　胡笳

第四章 带振动簧舌及斗子的吹奏乐器

吹奏乐器笙据说是神话式的帝后女娲氏（约公元前3000年前后）发明的。它由一系列（7—24）竹管组成，直插入一个（大都由一个挖空匏瓜制成的）风斗上面；借助一个天鹅颈形的弯管吹出声音。它是今天风琴的前身（参看《科隆威廉·海耶尔音乐历史博物馆目录》[Katalog des musikhistroi scheu Museumo Von Wilhelm Heyey in Cöln]，第336页以下，主要用于郊祀音乐（也用于世俗音乐）。根据管数的多少定出不同的名称。

(101)大笙[26]，亦名巢笙（插图41）

由十七支管组成，一般用于乐队（总表一第34、35号，总表二第1号，总表三第32号，总表四第25号）。清朝每一支管的直径是5.2毫米。长度及每一支管的音孔与簧舌之间的距离悉如下列（小笙的附在后面）：

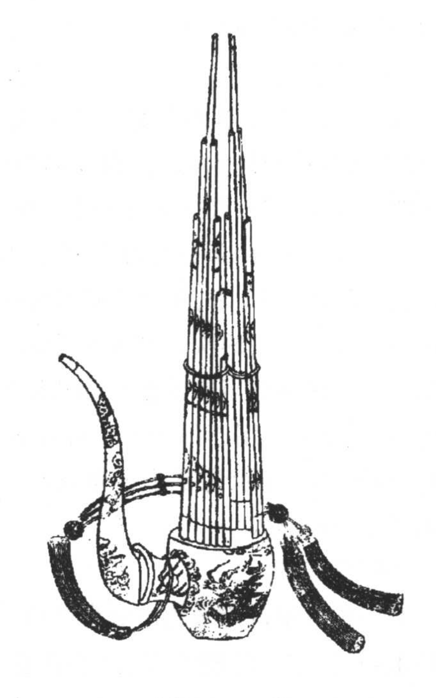
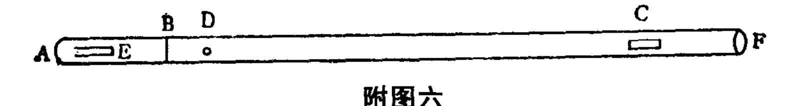


插图41 笙

管号	大笙		小笙	
	管的长度 附图六 A－F	每管距离 C－E	管的长度 A－F	每管距离 C－E
1	14 厘米	13.6 厘米	12.6 厘米	－
2	19.2 厘米	13.6 厘米	17.2 厘米	14.1 厘米
3	25.6 厘米	15.2 厘米	21.8 厘米	15.9 厘米
4	34.2 厘米	17.1 厘米	26.7 厘米	17.8 厘米
5	44.4 厘米	21.5 厘米	34.9 厘米	22.5 厘米
6	34.2 厘米	24.1 厘米	26.7 厘米	14.1 厘米
7	25.6 厘米	24.1 厘米	21.8 厘米	25.2 厘米
8	19.2 厘米	7.6 厘米	17.2 厘米	7.9 厘米
9	14.0 厘米	12.8 厘米	12.6 厘米	－
10	14.0 厘米	9.6 厘米	12.6 厘米	10.0 厘米
11	19.2 厘米	10.8 厘米	17.2 厘米	11.2 厘米
12	25.6 厘米	12.0 厘米	21.8 厘米	12.6 厘米
13	34.2 厘米	8.5 厘米	26.7 厘米	8.9 厘米
14	44.44 厘米	19.2 厘米	34.9 厘米	18.0 厘米
15	34.2 厘米	27.2 厘米	26.7 厘米	28.3 厘米
16	25.6 厘米	15.2 厘米	21.8 厘米	－
17	19.2 厘米	9.6 厘米	17.2 厘米	－

(102)小笙

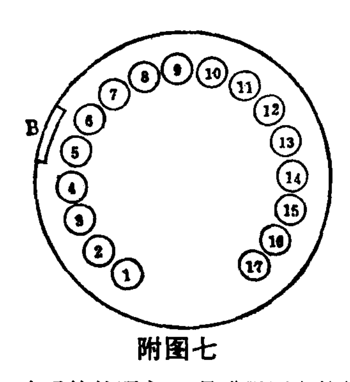
亦称为“和”。在宋朝又称为“匏笙”或“闰余匏”(总表一第 37 及 42 号,总表二第 3 号,总表三第 32b 号),到了明朝又称为“凤笙”(总表一第 38 号)。小笙在清朝虽然也有十七管,但是其中的第一、第九、第十六及第十七管只有一种外观的用场,因为它们没有簧舌的设备。它的直径比大笙的小(4.3 毫米),至于两种笙的每一管的音孔与簧舌的距离如上表所列。



附图六

A－E 铜簧片;D 第三、第四及第十七管上的气空位置向内,其余向外;

C 音孔向内;A－E,C 及 D 均不见于小笙第一、第九、第十六及第十七管。



附图七

1－17 表示管的顺序,B 是嘴子固定的位置。

这两种笙的管的定音包括$\overline{ges}$到$\overline{\overline{es}}$。记谱用唱名的笛谱。如果要用现代的体系来翻译,那就必须写作低一个减五度,也就是以 $\overline{e}$ 代替$\overline{ges}$,如此类推(插图 41)。据朱载堉的解释,小笙的定音应该是从 $\overline{c}$ 到 $\overline{\overline{c}}$,因此笙不属于移调的乐器,也许古代的笙的构造方式是大得多的(参照插图 42)。

(103)竽,或称竽笙

这种笙由十九管组成而且只是到元朝为止用于乐队(参看总表一第 339,总表二第 2,总表三第 33)。依照朱载堉的解释这一种才是正式的大笙,另一种大笙(十七管即第 102 号)只不过是一种“票友”(Dilettant)乐器。可是实际上后一种直到明朝照样用于郊祀音乐的乐队。它各自根据十九管的笙分为:



插图 42　笙

(103a)十九簧竽,定音为 c—$\overline{\text{fis}}$。

(103b)十九簧笙,定音为 fis—$\overline{\overline{\text{c}}}$。

(104)七星匏,由七管组成。

(105)九曜匏,由九管组成。

这两者的使用只限于宋朝及元朝的郊祀音乐(参看总表一第40及41号)。

(106)葫芦笙,只有六管,只一度出现在隋朝及唐朝的高丽伎。以理推之可能是源出朝鲜。

(107)兴隆笙

兴隆笙是一种在13世纪中叶(公元1260—1263年)从回回国传入的管风琴。它的构造方式经过乐官郑秀的若干改造,然后成为用于元朝庆典音乐的乐器。关于它的构造方式在当时的历史《元史·礼乐志》里面有一些简短的记述如下:

“兴隆笙,制以楠木,形如夹屏,上锐而面平,缕金雕镂枇杷、宝相、孔雀、竹、木、云气,两旁侧立花板,居背三之一。中为虚柜,如笙之匏。上竖紫竹管九十,管端实以木莲苞。柜外出小橛(疑即键?)十五,上竖小管,管端实以铜杏叶。下有座,狮象绕之,座上柜前立花板一,雕镂如背。板间出二皮风口,用则设朱漆小架于座前,系风囊于风口。(原书风囊不言数目,然据《辍耕录》则明言两个)。囊面如枇杷,朱漆杂花,有柄,一人挼小管,一人鼓风囊,则簧自随调而鸣。中统间(公元1260—1263年)回回国所进。以竹为簧,有声而无律。玉宸乐院判官郑秀乃考音律,分定清浊,增改如今制。其在殿上者,盾头两旁立刻木孔雀二,饰以真孔雀羽,中设机。每奏,工三人,一人鼓风囊,一人按律,一人运动其机,则孔雀飞舞应节。殿廷笙十,延祐间(公元1314—1320年)增制,不用孔雀。”

现存第二种描述见于陶宗仪(14世纪初叶)的《辍耕录》。它的描述虽然更短,可是它点明风囊有两个,而且更进一步地说明:“凡宴会之日,此笙一鸣,众乐皆作。笙止为止。”

第三种描写见于王袆(14世纪末叶)的《兴隆笙颂》,收入《青岩丛录》。颂前有序曰:“惟世祖皇帝(忽必烈)统一函夏,功成治定,乃肇制大乐以用诸朝廷。其器有曰兴隆笙者,实上所自作,或曰西域之所献而天子加损益焉者也。其制为管九十,列为十五行,每行纵列六管。其管下植于柜中,而柜后鼓之以鞴。自柜足至管端约高五尺,仍镂版凤形,绘以金,彩以围,管以三面约广三尺,加文饰焉。凡大朝会则列诸轩陛之间,与众乐并奏。每用乐工二人,一以按管,一以鼓鞴。……”

根据第一种记述,这一具管风琴肯定是经过郑秀改制的,而且簧片改为铜制。根据第二种描述,它是有两个风囊的。按照第三种描述则这种乐器装有六个音栓,可是风囊不是装在柜前而是装在柜后。柜前柜后不是过于重要的问题,就音键数目而论,它可是属于12世纪类型的管风琴,由于这一世纪的管风琴历史还处在十分朦胧的情况之下,我倒愿意拿这些描述做一番比较。自从这种管风琴传入中国之后,除了玉宸乐院判官郑秀之外,既没有教师也没有徒弟参预过有关的活动。理由也许还在于,蒙古人根本就没有维护他

们的艺术成果的风气，因此元朝末年以来再也没有与此有关的消息，而这一值得重视的乐器竟然悄然消失了。

第五章　其他各种吹奏乐器

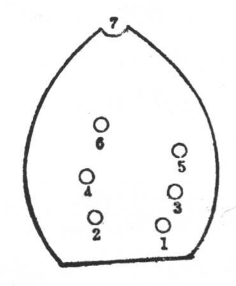
(108)壎(埙)

壎的发明人是周朝的暴辛公。最早的壎只有三个孔，宋朝的大壎八个孔(前二后五顶上一)，可是在清朝乐队中使用的却有七孔(前四后二顶上一)。它是用粘土制成的，看起来很象是一个平底的鹅蛋(插图43)。它主要用于郊祀音乐(参看总表一第45号，总表二第19号及总表三第47号)。依照不同的定音分为：

(108a)黄钟壎及

(108b)大吕壎

音孔的定音如下表所示：



附图八

(1)至(4)前音孔；(5)(6)后音孔；(7)吹口。

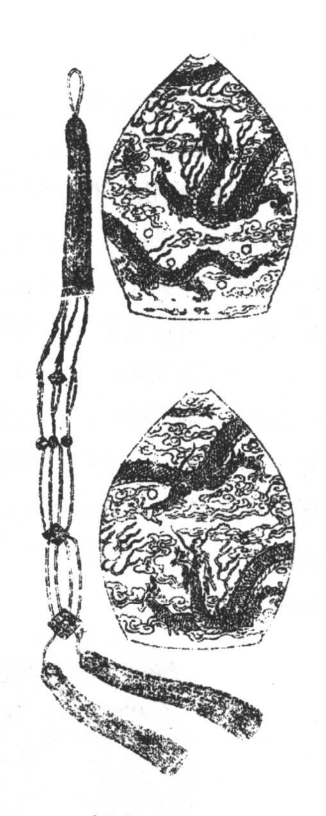


插图43　埙

放开音孔	1	1与2	1－3	1－4	1－5	1－6
黄钟埙	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{fis}$	$\overline{gis}$	$\overline{ais}$	$\bar{\bar{c}}$
大吕埙	$\overline{es}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\overline{\overline{des}}$

(109)贝，或称梵贝

这种贝亦称玉螺。这是一种大的海贝壳，它本来是印度乐队天竺伎中替代喇叭的吹奏乐器，可是后来在隋朝和唐朝的其他乐队里面也被吸收了过来(参看总表二第20号)。它也像喇叭一样具有天然音。可是自宋朝以后它就不再使用了。

(110)吹叶，或简称为叶

这种乐器是用一片卷起来的芦叶制成的，它的形状与胡笳差不多(参看第100号)，它的音响也与阿尔卑斯山号角相似。它源出土耳其斯坦，用于唐朝的燕乐和清乐及辽王

朝的大乐(参看总表二第20号及总表三第49号)。

第三编　弦　乐　器

第一章　拨弦乐器

A. 齐特尔型弦乐器

(111)七弦琴[27],或称琴

明朝宫悬所用的琴称为“绠琴”。这种琴在周朝还被称为“大琴”及“中琴”(参看《礼记·明堂位第十四》),这也许是依琴身的长度分为三级(大、中、小)。陈旸主张,琴之所以分为小琴、中琴和大琴,是决定于琴弦的多少(小琴五弦,中琴十弦,大琴二十弦,见他的《乐书》)。不过这只是一种可疑的假定,因为根本就没有发现过张着十弦或二十弦的琴。就这一乐器的构造方式而论,在各个不同的时代只有很小的差异。它的制作材料是桐木,长形,面板稍圆,底部则是方形的,前宽后窄。指板上张着七弦,弦的下面是十三个琴徽(插图44)。琴的长度清朝定为1.01米。七条琴弦各依它编捻丝线的多少排成顺序,那么第一弦若含108条丝线,第二弦96,第三弦81,第四弦72,第五弦64,第六弦54,第七弦48。下表a是依《律吕正义》这一张琴的定弦。朱载堉则就音阶的性质分为两部,那就是:

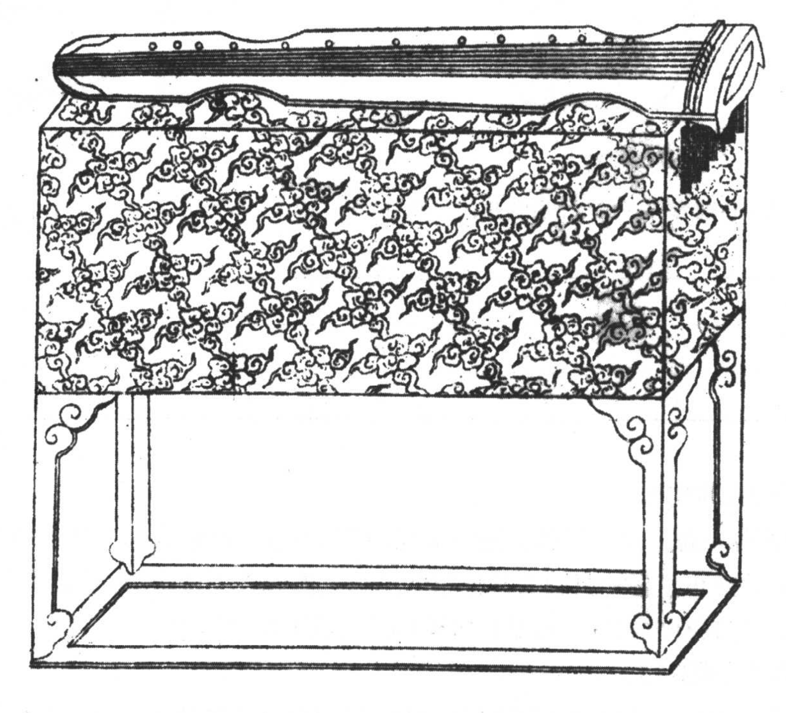
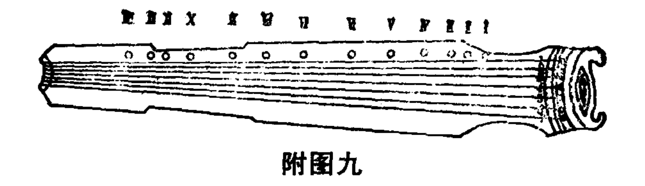


插图44　琴

① 依照五声音阶(下表 b)

② 依照七声音阶(吕底亚式),参看下表 c1 -3。

他依据长度把琴分为大、中、小三种,他也依照同样的方式来定音,如表 c 所示(c1 是大琴的定音,c2 是中琴的,c3 是小琴的)。由此可见,朱载堉的定音是更合乎理论的。这一种琴是最古老的也是最出名的乐器,它不仅用于乐队(参看总表第一 52 号,总表二第 47 号及总表三第 50 号),而且也用为独奏乐器。这一种乐器的记谱法还是非常之不统一的,如我在第一部分第一编第二章 E 项所述,只有其中的若干点才真正是重要的。



附图九

表　a

调性	c	cis	d	dis	e	f	fig	g	gis	a	ais	h
琴弦 I	as	a	b	h	b	h	as	a	b	h	b	h
II	$\overline{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{c}$	$\overline{cis}$
III	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{e}$	$\overline{eis}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$
IV	$\overline{e}$	$\overline{eis}$	$\overline{ges}$	$\overline{g}$	$\overline{ges}$	$\overline{ge}$	$\overline{as}$	$\overline{g}$	$\overline{a}$	$\overline{ges}$	$\overline{g}$	
V	$\overline{as}$	$\overline{a}$	$\overline{b}$	$\overline{h}$	$\overline{as}$	$\overline{a}$	$\overline{as}$	$\overline{a}$	$\overline{b}$	$\overline{h}$	$\overline{b}$	$\overline{h}$
VI	$\overline{b}$	$\overline{h}$	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$	$\overline{b}$	$\overline{\overline{eis}}$	$\overline{b}$	$\overline{h}$	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$
VII	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{cis}$	$\overline{d}$	$\overline{\overline{dis}}$	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{dis}}$	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$	$\overline{d}$	$\overline{\overline{dis}}$	$\overline{d}$	$\overline{\overline{dis}}$

表　b

调性	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	as	h
琴弦 I	g	gis	fis	g	fis	g	gis	g	gis	fis	g	gis
II	a	ais	a	b	gis	a	ais	a	ais	a	b	h
III	$\overline{c}$	$\overline{cis}$	h	$\overline{c}$	h	$\overline{c}$	$\overline{cis}$	h	$\overline{c}$	h	$\overline{c}$	$\overline{cis}$
IV	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{d}$	$\overline{es}$	$\overline{cis}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{cis}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$
V	$\overline{e}$	$\overline{eis}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{e}$	$\overline{eis}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{fis}$
VI	$\overline{g}$	$\overline{gis}$	$\overline{fis}$	$\overline{g}$	$\overline{fis}$	$\overline{g}$	$\overline{gis}$	$\overline{g}$	$\overline{gis}$	$\overline{fis}$	$\overline{g}$	$\overline{gis}$
VII	$\overline{a}$	$\overline{ais}$	$\overline{a}$	$\overline{b}$	$\overline{gis}$	$\overline{a}$	$\overline{ais}$	$\overline{a}$	$\overline{ais}$	$\overline{a}$	$\overline{b}$	$\overline{h}$

表　c1

调性	c	cis	d	dis	e	f	fig	g	gis	a	ais	h
琴弦 I	g	g	gis	g	gis	g	gis	g	g	gis	g	gis
II	a	gis	a	a	ais	a	ais	a	as	a	a	ais
III	h	ais	h	b	h	h	his	h	b	h	b	h
IV	$\bar{c}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	c	$\overline{cis}$
V	$\bar{d}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{d}$	dis
VI	$\bar{e}$	$\overline{dis}$	$\bar{e}$	$\overline{es}$	$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	$\overline{es}$	$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
VII	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$

表　c2

调性	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	as	h
琴弦 I	a	gis	a	a	ais	a	ais	a	gis	a	a	ais
II	h	ais	h	b	h	h	his	h	ais	h	b	h
III	$\bar{c}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$
IV	$\bar{d}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\overline{cis}$
V	$\bar{e}$	$\overline{dis}$	$\bar{e}$	$\overline{es}$	$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\overline{eis}$	$\bar{e}$	$\overline{dis}$	$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
VI	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$
VII	$\bar{g}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	gis

表　c3

调性	c	cis	d	dis	e	f	fig	g	gis	a	as	h
琴弦 I	h	ais	h	b	h	h	$\bar{c}$	h	b	h	b	h
II	$\bar{c}$	$\bar{c}$	ais	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$
III	$\bar{d}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{d}$	$\overline{eis}$	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$
IV	$\bar{e}$	$\overline{dis}$	$\bar{e}$	$\overline{es}$	$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	es	$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
V	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$
VI	$\bar{g}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$
VII	$\bar{a}$	$\overline{gis}$	$\bar{a}$	$\bar{a}$	$\overline{ais}$	$\bar{a}$	$\overline{ais}$	$\bar{a}$	$\overline{gis}$	$\bar{a}$	$\bar{a}$	$\overline{ais}$

(112)五弦琴

根据朱载堉的解释,琴只有七弦,它的发明人也不是帝舜,而是神农氏。帝舜只是用这件乐器做他的《南风歌》的伴奏,又因为古代只用五声音阶,所以人们也就只说那主要的五弦。总之,可以确定的是,古代的音阶是只有五声的。至于周朝之前是否的确有过五弦琴,那是无法断言的。即使真是有过,那也已经有二十二个世纪以上(从公元前 1122 年周朝到公元 1113 年的宋朝)再没有人用过了。从公元 1113 年起它又在乐队中出现,可是也只能维持到元朝(参看总表一第 55 号)。这一番短促的存在使人得到了证明,这一种乐器是不合实用的。至于这一时期(公元 1113 年)新造的则有一弦琴和三弦琴、九弦琴等。

(113)一弦琴[28]或独弦琴(参看总表一第 53 号及总表二第 49 号)。

(114)三弦琴(参看总表一第 54 号),只不过是宋代学者的幻想。宋朝的皇帝太宗(公元 976 – 997 年在位)给七弦琴再加了两弦,从而造成了一具新的九弦琴。

(115)九弦琴

这一种乐器的定音是第一弦 $\bar{c}$,第二弦$\overline{cis}$,第三弦 $\bar{d}$,第四弦$\overline{dis}$,第五弦 $\bar{e}$,第六弦 $\bar{f}$,第七弦$\overline{fis}$,第八弦 $\bar{g}$,第九弦 $\bar{a}$。太宋命令这种乐器参加乐队的演奏,而且这种乐器居于那么重要的位置,有如今天管弦乐队中的小提琴。至于为这一乐器所作的乐曲,有一首用于大乐的《乾安》,除此之外还有三首:《大定乐》、《日重轮》及《月重明》都是以九弦琴为主要乐器的。(这四首乐曲均出太宗的手笔,见《文献通考》卷一三七。)然而这种九弦琴从明朝起也不再应用了(参看总表一第 56 号)。与七弦琴同样著名的是:

(116)瑟

一种二十五弦的乐器,是按它的发明人伏羲氏取名的(参照第一部分第一编第一章)。据《世本》所载,最初的瑟是伏羲氏用五十弦装成的,后来黄帝改造为二十五弦,五十弦的瑟从此完全废弃(参看《史记·封禅书》)。据古代文献的传述,瑟还有大瑟、中瑟

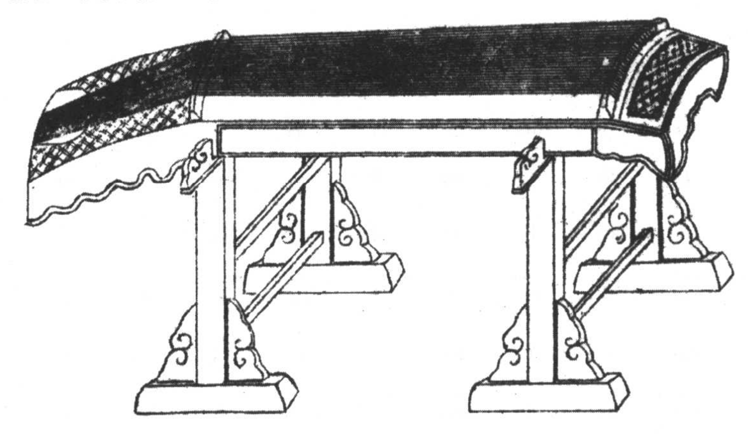
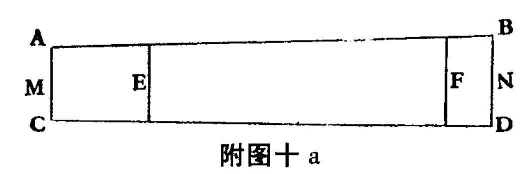


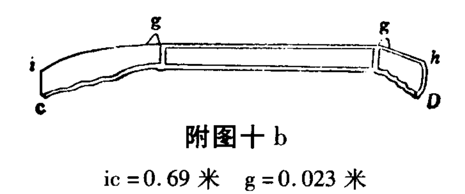
插图 45　瑟

和小瑟的名称,那也不过是决定于它的长度,弦数却始终是二十五。瑟和琴是最古老也最有名的中国乐器,郊祀音乐是绝对不能缺少的(参看总表一第51号,总表二第50号及总表三第51号)。它的构造方式当然也随时代的改变而改变,这里只举清朝的为例(插图45)。



附图十 a

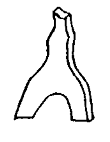
MN =2.099米　BD =0.466米　AC =0.399米　FN =0.233米　EM = BD　hD =0.093米



附图十 b

ic =0.69米　g =0.023米

每根弦都是同样粗的(由243条丝线编捻成的)弦下面是二十五个活动的马[29],如附图十一所示。某一根弦的定音完全取决于马的位置,指板上没有徽(如琴上所有)。定音或如Ⅰ的全音阶的或Ⅱ的半音阶的。依照第一种定音第十三弦(中弦——黄色弦,其他全是红色)作为定音弦始终定为小fis弦而且根本不用于演奏。



附图十一

1－12　14－25　如此类推

调性弦	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h
1/14	fis	g	gis	a	ais	h	$\bar{c}$	$\overline{\text{des}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\text{es}}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
2/15	gis	a	ais	h	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\text{es}}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{g}$
3/16	c	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\text{es}}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{a}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{h}$
4/17	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{a}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{h}$	$\overline{\text{his}}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$
5/18	$\bar{e}$	$\overline{\text{eis}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{\bar{a}}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{h}$	$\overline{\text{his}}$	$\overline{\text{des}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$
6/19	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{a}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{h}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{\text{des}}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{\text{es}}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$

7/20	$\overline{\text{ais}}$	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\overline{\text{des}}}$	$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$	$\overline{\overline{\text{d}}}$	$\overline{\overline{\text{es}}}$	$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\overline{\text{f}}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\overline{\text{g}}$
8/21	$\overline{\overline{\text{c}}}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$	$\overline{\overline{\text{d}}}$	$\overline{\overline{\text{es}}}$	$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\overline{\text{f}}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\overline{\overline{\text{g}}}$	$\overline{\overline{\text{gis}}}$	$\overline{\overline{\text{a}}}$	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\overline{\overline{\text{h}}}$
9/22	$\overline{\overline{\text{d}}}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$	$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\overline{\text{f}}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\overline{\overline{\text{g}}}$	$\overline{\overline{\text{gis}}}$	$\overline{\overline{\text{a}}}$	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\overline{\overline{\text{h}}}$	$\overline{\overline{\text{his}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{cis}}}}$
10/23	$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\overline{\overline{\text{g}}}$	$\overline{\overline{\text{gis}}}$	$\overline{\overline{\text{a}}}$	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\overline{\overline{\text{h}}}$	$\overline{\overline{\text{his}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{des}}}}$	$\overline{\overline{\text{d}}}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$
11/24	$\overline{\overline{\text{gis}}}$	$\overline{\overline{\text{a}}}$	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\overline{\text{c}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{des}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{d}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{es}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{e}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{f}}}}$
12/25	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{h}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{c}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{des}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{c}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{cis}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{d}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{es}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{e}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{f}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{fis}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{g}}}}$

这种定弦法并不是很古老的(也许是明朝的音乐家才想出来的),而且是很特别的,因为如果乐器照这个办法来定音,那就会丧失掉二十五弦的价值。但是旧的(第二种)定弦法(用到宋朝)是半音阶的,演奏时二十五弦全部都要用上,也就是从第一弦到第二十五弦的定音是从 $\bar{\text{c}}$ 到 $\bar{\bar{\bar{\text{c}}}}$,因而第十三弦就正好为 $\bar{\bar{\text{c}}}$。如果拿它和第一种方法加以比较,你就会觉得它是更合乎实用的(朱载堉认为第二种方法也是很好的,他在他的音乐著作里面说,中弦在演奏的时候是必不可少的)。瑟的记谱法与琴的又有所不同,可是相同之处还是够多的。据朱载堉的解释,瑟的记谱符号到了明朝已经不再准确了。除了这一种瑟之外还有下面几种:

(116a)二十九弦瑟

(116b)二十三弦瑟

(116c)二十七弦瑟,一名为“洒”,但是全都不在乐队使用(参看《文献通考》卷一三七)。

(117)筝

依据古筝的种类可分为三,那就是:

(117a)五弦筝

(117b)十二弦筝

它们分别用于隋朝的清乐伎及唐朝的清商伎(参看总表二第 51 号),还有十三弦筝等。

(117c)十三弦筝

这一种普遍用于各种不同的乐队(参看总表一第 58 号,总表三第 53 号及总表四第 47 号)。据《风俗通》所载,这种乐器是京房(汉朝的音乐理论家,约当公元前 100 年)创制的。他当初是用这件乐器作为标准乐器(用它作为其他乐器的定音标准),后来他又加上了马,用鹿骨制的拨子去拨打弦线。可是《隋书・音乐志》则说这种乐器是毛笔发明人蒙恬(公元前 3 世纪末叶)创制的。它有与瑟相似的样式,在宋朝乐队中使用的那种(参看总表三第 53 号及总表四第 47 号)的定音是从 $\bar{\text{c}}$ 到 $\bar{\bar{\text{c}}}$(参看《文献通考》)。直到公元 1441 年这一类乐器还可以在皇宫中见到,可是从那时起它就不再在乐队中使用了。那种今天在日本广泛流行的所谓古琴或如日－华文字沿用的筝是同样的东西,那可是 7 世纪

从中国输入的。那种清朝初期的庆隆舞(18世纪初叶的乐队)所用的——

(117d)十四弦筝

同从前的老样子是不同的,它的十四弦不那么粗(每一根弦只用五十四条单丝线),但是演奏的时候必须在弦上安上十四个马。它还能定出各种不同的调子,然而不是半音阶的,而是那有关的调子可以一个接一个地列出两个八度(插图46)。它的大小如前面附图十a及b所示:

MN=1.516米 AC=0.207米

BD=0.233米 hD=0.025米

iC=0.032米

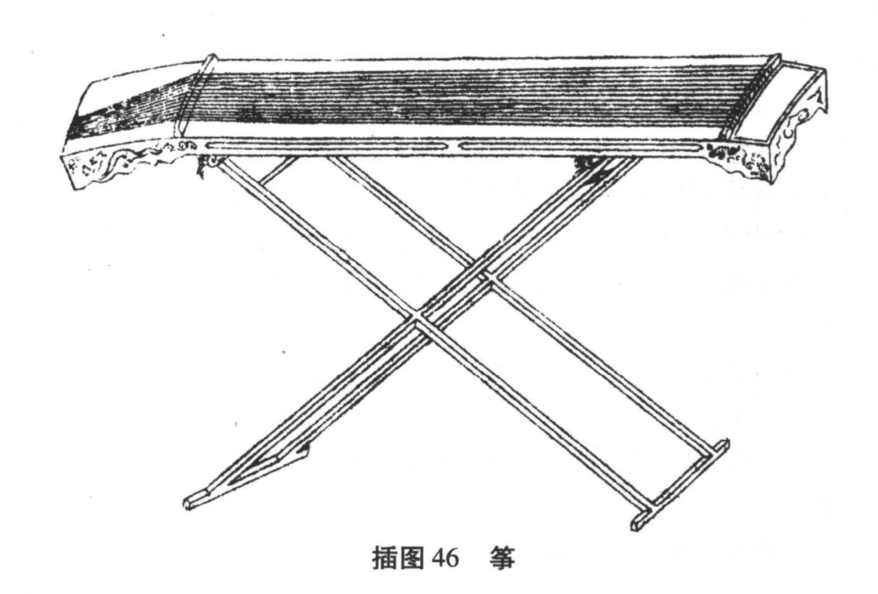


插图46　筝

除此之外,中世纪还有另一种十三弦的颂琴。

(117e)颂琴

它与十三弦筝的样式完全相同,然而不是乐队乐器。那用于乐队的(关于这些乐器的说明却是无可稽考)则是:

(118)搊筝(参看总表一第59号、总表二第52号及总表第三第54号)。

(119)弹筝(参看总表三第53号)。

其中的搊筝在8世纪的宜春院皇家女乐里面是极受欢迎的。

(120)大箜篌及

(121)小箜篌

就字面而论这两者是称为大箜篌和小箜篌,依照旧日的解释(例如陈旸)它却只不过是一种形式(如琴)。唐朝的大箜篌和小箜篌只有七根弦而且是用一片木拨来弹奏的(参看总表二第56、57号)。其所以名为箜篌,那只是定错了名字。后来在辽王朝的大乐里面

也有一个小箜篌(参看总表三第576号),究竟它是唐朝一样的东西呢还是真的是道地的箜篌,那也无从核实了。

(122)卧箜篌

关于这一种乐器的叙述根本是什么也没有。顾名思义,它准是与瑟和琴差不多的一种乐器。它应用于各种不同的乐队(参看总表一第60号,总表二及三第58号)。

B. 箜篌型弦乐器

(123)箜篌

箜篌的发明人(据刘熙的《释名》)据说是乐官师延(商朝末年,公元前1200年),可是这种意见并没有什么根据(为什么周朝没有只字提及?)。据《风俗通》所载,这种乐器则是汉武帝(公元前140－87年在位)时由音乐家侯调制作的。因为它的声音"坎坎应节",制作者姓侯,所以最初名为"坎侯"。此外《史记·封禅书》及《汉书·郊祀志》都有相同的记载:汉武帝元鼎六年(公元前111年)"始用乐舞,益召歌儿,作二十五弦及箜篌琴瑟自此起。"由些可以肯定,箜篌这种乐器是这个时代造起来的,它的弦数是二十三。有如《通典》所载,那所谓的

(123a)竖箜篌

是灵帝(公元168－189年在位)所最喜爱的。它具有稍为带长的弓形,张着二十三根弦。演奏的时候贴近胸前用双手弹拨。唐朝这同一种乐器又称为劈或劈箜篌。

(123b)劈或劈箜篌

至于那在《史记》和《汉书》都提到的

(123c)二十五弦

肯定也是箜篌的一种。南宋孟元老撰《东京梦华录》上载:"箜篌高三尺许,形如半边木梳。黑漆,镂花,金装画。下有台座,张二十五弦,一人跪而交手擘之。"许多学者认为这种二十五弦就是瑟,可是这其实是一种误解。大家知道,这一种瑟自从上古时代直到现在始终是张二十五弦的,用不着给它特别起个二十五弦的名字。汉武帝当时根本就有不少创新的东西,并不限于新乐器。依我的看法,他甚至于是故意给箜篌起这一个特别的名字,以便明确地同瑟区别开来。至于那从汉朝到宋朝一直在乐队使用的箜篌(参看总表二第55号及总表三之Ⅱ、Ⅲ、XⅢ项下第57号)并没有更进一步的叙述,所以它的弦数也无从稽考。只有

(123d)那在元朝的宴乐及军乐上得到应用的箜篌(参看总表三之Ⅻ项第57号及总表四之Ⅷ－Ⅹ项第48号)是二十四弦的。插图47的乐器好象只有十二弦,可是这是由于缩减的弦面。至于明朝乐队所有的箜篌(参看总表三之XIV－XV项第57号)是二十弦的,因此也称为二十弦。

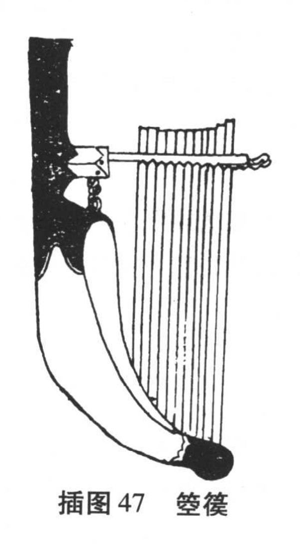
(123e)二十弦

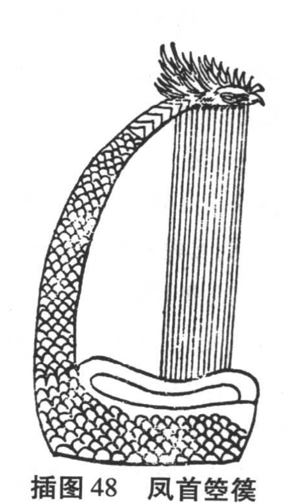
它高1.536米。它的弧形主体宽16厘米,厚19.2厘米。它的头部雕有一个龙头。这种乐器只在明朝初期应用于乐队,自此以后就完全弃置不用了。在《三才图会》里面绘

制的二十弦看起来和筝差不多,只是它的两头不是向下而是向上翘起。其实这幅插图只是那位有关的作者(王圻)个人的推测,因为这幅插图同《明会典》的说明是毫无共同之处的。些外《释名》还有一条评语,认为箜篌"盖空国之侯所好"应该被看作不祥的乐器,因此最好是不许弹奏等等。这个当然是后代顽固思想方式的产物。

(124)凤首箜篌

据《旧唐书》(《南蛮骠国传》)所载,公元785-804年间骠国(缅甸)"又献其国乐凡十曲,与乐工三三十五人俱"。在这一批乐器中间也有凤首箜篌。《新唐书》有相当具体的描述:"……长二尺,腹广七寸,凤首及项长二尺五寸,面饰虺皮,弦一十有四,项有轸,凤首外向。"(插图48)这种乐器用于高丽伎和天竺伎(参看总表二第59号)。事实上也许是从印度,中间又通过缅甸传入中国的。


插图47 箜篌


插图48 凤首箜篌

C. 琉特型乐器

(125)琵琶(30)

照语源学的解释,"推手前曰琵,引手却曰琶。"因为这种乐器是必须这样一推一却弹奏的,所以起了这样的名称(见《释名》)。《旧唐书》上说:"初,秦长城之役(公元前3世纪末叶),有弦鼗而鼓之者。及汉武帝嫁宗女于乌孙,乃裁筝、筑为马上乐,以慰其乡国之思。"也许这就是最早的真正的琵琶。最早的琵琶长度为1.12米,腹部圆,正面是平的,张有四根弦。那在清乐中使用的(参看总表二之Ⅱb项第63号)名为秦琵琶。

(125a)秦琵琶,或称秦汉琵琶,一般人管它叫帮汉子。这种乐器也有圆的腹部和长的颈项。这种秦琵琶说不定就是依照弦鼗体系的最先的仿制。其余各种(参看总表二之Ⅱ-X项第60号)比较大一些,曲项,腹部从下向上趋于窄小。后一种应该是依照汉朝的第二体系制作的。这一种乐器直到现在还是非常普及的,特别是在唐朝。除此之外,当时用于乐队的还有各种不同的品种,但是唐朝以后却只有那种四弦的还在使用(参看总表

三第 56 号及总表四第 44 号）。插图 49 表示清朝初期使用的琵琶，它是几乎完全依照所谓汉朝体系制作出来的。它有一个弯曲的头，一支长的颈项，一个宽阔的腹部，圆形的背和平的指板。从颈项的顶端到腹部的脚底计长 77.4 厘米，项上装有四个木制或象牙的横轴（专名为象）。指板上有十三个竹制品。四根弦的长度为 69.1 厘米。它的定音有相当的差别（一般是第一弦 c̄，第二弦 f̄，第三弦 ḡ，第四弦是 c̿），可是还是很简单的就能够弹出半音进行的声音。

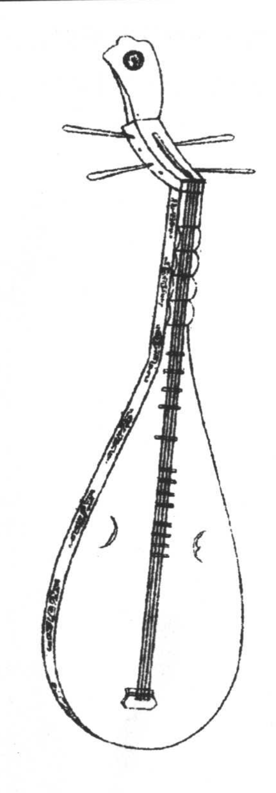


插图 49　琵琶

（126）大琵琶

这种大琵琶只是在唐朝的燕乐中使用（参看总表二第 41 号）。它张有六弦，它的音域比四弦的还要大。那种张着五弦的是比较小一些，名为小琵琶。

（127）小琵琶

这两者都是中国式的。另外有一种从北方传过来的，也是五弦的，则是直截了当地称为五弦。

（127a）五弦

据《新唐书 · 礼乐志》所载，这种乐器与琵琶很相似，可是与小琵琶一加比较，却是截然不同的两种乐器。五弦是自宋至辽王朝用于世俗音乐的乐队乐器（参看总表二第 61 号及总表三第 59 号）。关于这一种五弦又各依其大小起个不同的名字：

（127b）大五弦（参看总表二第 65 号）及

（127c）小五弦（参看总表二第 66 号及总表三 59 号）

它是只用于世俗音乐的。从前弹奏琵琶是用一支约莫 20 厘米长的木拨子（日本人直到今天还在使用）；直到 7 世纪初叶只能够用指甲弹拨，这样的弹奏称为搊琵琶。

（128）火不思

关于这一件乐器的传述是非常有趣的。故事是这样：当琵琶名手王昭君（时当公元前 1 世纪末叶）有一天摔破了她的琵琶的时候，她让人给她新做一具。可是新琵琶比原来的小得多。当别人把它送过来给她的时候，这位琵琶名手笑着说："浑不似！"意思是"简直不像！"可是别人却听错了，以为这具新乐器应该叫做"浑不似"。于是乎这具偶然做出来的乐器就给顶上了这个名字。后来这个名字不断地以讹传讹，例如在陕南称为"琥珀词"，在蒙古人那里称为"火不思"和"和必斯"。至于那公元 1439 年明英宗付与瓦剌（卫拉特）可汗的"虎拨思"也完全是同一种乐器。它的样式如插图 50 所示。总长 87.3 厘米；四根弦长 56.7 厘米；腹长 25.2 厘米，宽 8.1 厘米。腹下部的三分之二是蒙上蛇皮的，在它的中部装有一个马，四根弦都绷在它上面。这一种乐器只是在元朝的乐队中得到应用（参看总表第 60 号码及总表四第 45 号）。

此外还有某些乐器也属于这一类型,例如:(129)二弦琵琶

(130)三弦[31](插图51)

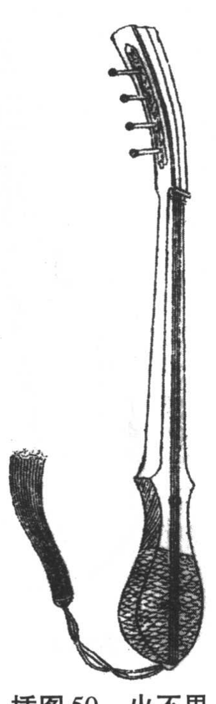


插图50　火不思

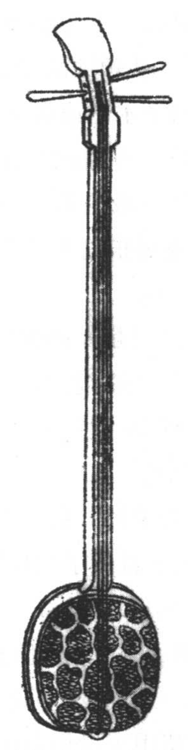


插图51　三弦

(131)六弦,史盛作(时当8世纪中叶)

(132)七弦,郑喜子作(时当8世纪初叶)及

(133)八弦琵琶,李搔及李德忱作(时当6世纪中叶)。但是这些都不是乐队乐器。

第二章　打击弦乐器

(134)筑

这种乐器也应该与筝(第117号)近似,只是它的指板不是木制而是竹制。它的颈项是小的,头顶是圆形的。古代的筑总长1.344米,唐朝和宋朝的则是1.44米。它的头部是24厘米长,20.8厘米宽。指板上有十三根弦(据《风俗通》。若依《说文》则只有五弦)。定弦的方法是移动那个马(也就是指板上并没有品),用一支小竹棒打在弦上使之发声。定音是从 $\bar{c}$ 到 $\bar{\bar{c}}$。它应用于各种不同的乐队(参看总表一第57号,总表二第54号及总表三第52号)。

(135)击琴

这种乐器只有在唐朝的清乐(参看总表二第48号)得到应用。在一片宽阔的竹管上

张上五根弦,用一把缠起来的小竹条在上面打。声音应该是相当清脆的。

(136)箏

这种乐器与唐朝有轧筝应该是相同的。古老的构造方式已经无可稽考,至于元朝和明朝的样式(参看总表三第55号及总表四第46号)则与筝的样式有相似之处。元朝的弦数计有七根,明朝它发声的手段是用一支小竹棒的尖端在弦上轻轻地碰撞它。

(137)轧筝

这种轧筝的出现是在18世纪开头清朝的乐队里。它也同一般的筝很相似,就是小一点。指板上面张着十根弦,用一支小木棒敲击它。总长71.9厘米,头宽14.1厘米,脚长11厘米。

第三章　磨擦弦乐器

(138)奚琴(11世纪前后)

它源出少数民族"奚",他们生活于中国的西北(今天支那土耳其斯坦,即新疆)。这一种乐器与后来从蒙古传入的胡琴有极大的相似之处,只是两根弦稍为短小点(65.5厘米)。琴身(92.1厘米长)的盖由一片薄木片制成的,它的底部是由斜到平。与此相反则是胡琴。

(139a)胡琴

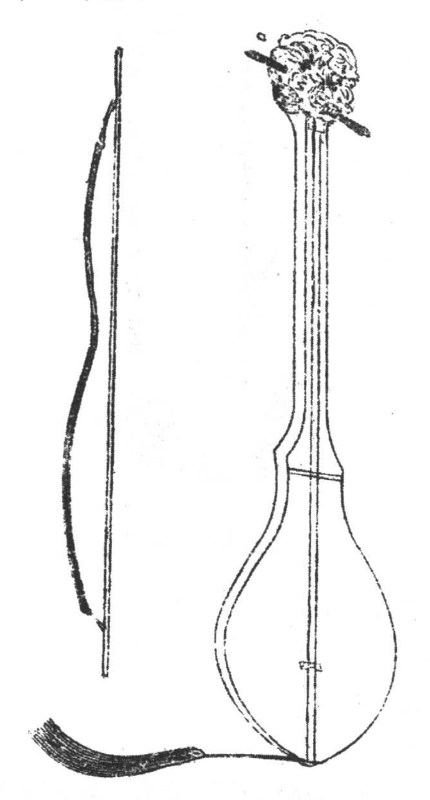


插图52　胡琴

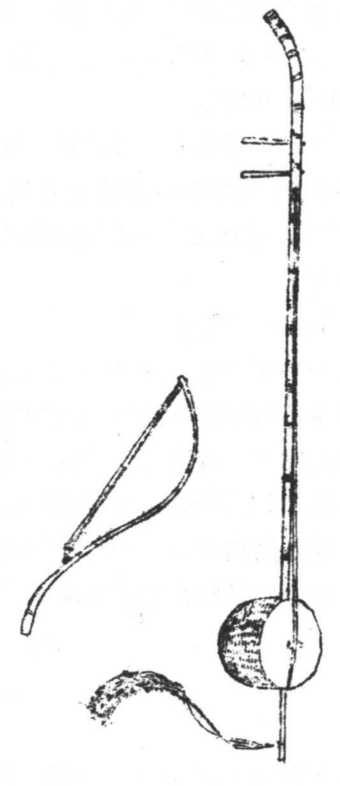


插图53　胡琴

比较长(96.7 厘米),它的脚底是圆形的,琴身用皮包裹,身上只张两根弦(71.3 厘米长)。这两种乐器都不是用弓,却用一支小杆(83.8 厘米)扎上八十一支马尾毛来回穿拉(插图 52)。胡琴是作为乐队乐器在元朝得到应用(参看总表三第 61 号及总表四第 49 号)。它的琴筒 40.1 厘米长,23.3 厘米宽,11.1 厘米深,边框深 1.6 厘米。除此之外还有另外一种磨擦弦乐器同样称为胡琴。

(139b)胡琴[32]

它用于公元 1744 年创办的蒙古乐队。它虽然有相同的名称,却有截然不同的性质,那就是:这一种乐器是由一支竹竿同一个椰子壳琴身制成。总长 98.3 厘米。琴身直径 12.2 厘米,深 6.9 厘米,盖子由一片杜英木木片制成,木片上同样是两根弦,长 65.1 厘米。演奏时用一支 27.6 厘米长的弓(插图 53)。胡琴的空弦是 $\bar{c}$,$\bar{g}$ 或 $\bar{d}$,$\bar{a}$。在同一乐队中还可以找到一种提琴。

(140)提琴

如插图 54 所示,这种提琴也,由一支竹竿造成,但是琴身却是木制的,蒙上了一层蛇皮。这种乐器总长 85.4 厘米。琴身直径 7.3 厘米,深 10.3 厘米。四根弦就是张在上面的,而且是由一只小金属圈把它们在中部套住。虽然现有四弦,却只定出两音,那就是 $\bar{c}$ 和 $\bar{g}$。演奏时把弓穿在它们中间来回磨擦。

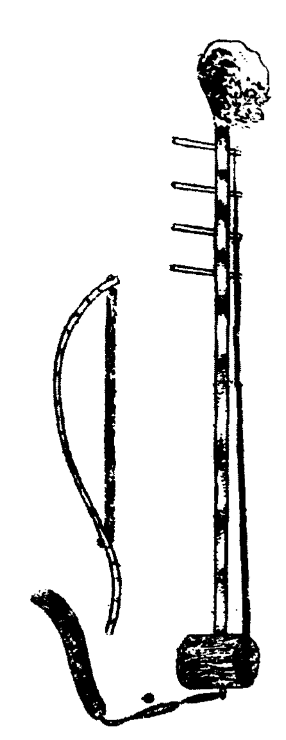


插图 54　提琴

在这一编的结束我还要提到一种乐器,虽然这件乐器直到现在还不曾算是乐队乐器,那就是:公元 1600 年意大利人利玛窦献给明神宗的七十二弦琴。

(141)七十二弦琴

这是一种平台型的钢琴,1.6 米宽,96 厘米宽。依照琴弦的数目来计算,这应当是具有六个八度音域的钢琴。可惜的是,当时只传入了这件乐器,却没有附上演奏法或教科书,除此之外,它只是在宫廷中做摆设,一般老百姓当然没有机会去认识。因此它虽然在中国出现了,却仍然是等于无人知道。

结　束　语

写到现在为止,我首先是在第一部分叙述了六十六种乐队的组合,在第二部分讲论了上百种各不相同的历史性的乐队乐器。这两者的数量肯定是不小的,然而在第一部分涉

及的终究不过是乐器演奏者的组织，可没有说明乐队音乐作品的结构。其中的理由一方面是在于那保守的伦理学家的排拒，他们只愿意承认郊祀音乐的地位，另一方面也在于乐曲的无系统的发展(例如从圣咏合唱到多声部赋格的过渡在中国就全然没有)。虽然中国人占有作为最古老又最出名的吹奏乐器，带有贯通的金属簧舌，也就是掌握复杂的构造方式的笙，可是在其他吹奏乐器方面却还没有按键，铜管乐器又缺乏活塞和拉管。在弦乐器方面不认识弱音器，特别是键盘乐器，对于音乐教育来说是最关重要的，中国人却是非常可惜的不能自行制造，这种乐器上的机械的弱点的根源也取决于人们对作品的内容提出的要求和科学的、特别是音响学的缓慢的发展。17 世纪之前西方的音响学的知识与东方同样的幼稚，我们当然不能提出太多的要求。但是 17 世纪以来这两大洲之间的交往是越来越多了，许多的机会都使得西方新兴的音乐体系可以传进来，可是中国的音乐制作却没有更进一步的发展。我们不能不把过失算在最后一个满洲王朝的账上，它根本没有促进音乐的学院教育的发展。可是如果想一想那首民歌(约公元前 600 年前后)："凤兮凤兮，何德之衰？[33] 往事不可谏，来者犹可追。"与此相同的还有一句古老的谚语："亡羊而补牢，未为迟也。"这样我们始终可以寄希望于未来。特别是那些各种各色的古老的乐器，只要我们科学地而又机械化地对他们加以改造，那还是大有可为的。即使那些古老的乐曲一般来说是限于单音的，那也可以按照新的方法加以改编。因此我个人的愿望是，除了推广一般的科学与技术之外，还应该更多地注意音乐的，特别是系统的理论和作曲学在中国的人才的培养。

参考书目

钦定续通志(武英殿本，1767 年)
钦定续通典(武英殿本，1767 年)
钦定续文献通考(武英殿本，1747 年)
大清会典图(1899 年版)
京音字汇(作者王璞，1913 年版)
辍耕录(作者陶九成，14 世纪末叶)
周礼
庄子
中原音韵(作者周德清，1324 年版)
竹书纪年
尔雅
二十四史
风俗通(作者应劭，2 世纪末叶)
皇朝通志(武英殿本，1767 年)
皇朝通典(武英殿本，1767 年)

皇朝文献通考(武英殿本,1747 年)
淮南子
西京杂记(作者吴均,6 世纪)
宣和博古图录(作者王黼,12 世纪初叶)
古今图书集成(武英殿本,1726 年)
国语
礼记
路史(作者罗泌,1170 年版)
律吕正义(康熙、乾隆敕撰,1713 年及 1746 年)
吕氏春秋
明会典(作者徐溥,1509 年版)
白虎通(作者班固,1 世纪)
三礼图(作者聂崇义,10 世纪下半叶)
三才图会(作者王圻,16 世纪)
山海经
诗经
书经
四书
唐六典(作者唐玄宗,8 世纪上半叶)
通鉴外纪(作者刘恕,11 世纪下半叶)
通志(作者郑樵,,12 世纪中叶)
通典(作者杜佑,8 世纪中叶)
资治通鉴(作者司马光,1084 年版)
文献通考(作者马端临,13 世纪初叶)
仪礼
乐律全书(作者朱载堉,1595 - 1606 年版)
乐书(作者陈旸,12 世纪初叶)
(文字译音以现代北京话为标准,以王璞所著的字典《京音字汇》为根据,该书 1913 年在北京出版)

译 后 记

《17 世纪以前中中管弦乐队的历史的研究》是萧友梅先生 1916 年向德国莱比锡大学哲学系提出的博士论文,由音乐理论权威里曼主持答辩会,通过授予博士学位。这是中国留学生第一次以音乐学为主题的博士论文获得了博士学位。当时第一次世界大战正在激烈进行,先生处在参考资料异常缺乏,中国音乐史学的研究还几乎是一片空白的条件之下,写出这样结构严谨的,具有系统性、科学性的论文,即使是难免于疏漏吧,也应该承认这是一种开拓性的工作。假如我们今天能够做出高出前人的成绩,那也是站在前人肩膀

上的结果。

抗战以前我翻译了王光祈先生的博士论文《论中国的古典歌剧》——虽然结果是犹如石沉大海，现在过了五十多年，我又翻译了萧友梅先生的博士论文；也就是说，中国近代有关音乐的两篇博士论文，都使我有为前辈学人效劳的机会，这是值得高兴的。因为这是中国近代音乐的先驱留给后来人的一份精神遗产，我们都有维护的责任。

1988 年 9 月 15 日
廖辅叔记于北京

---

* 本篇为作者于 1916 年向德国莱比锡大学哲学系提出的博士论文，原用德文写作，题为《Eine Geschichtliche Untersuchung über das Chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhunert》，作者同时拟中文题名为《中国古代乐器考》。1988 年 9 月，廖辅叔教授应贺绿汀名誉院长之请，将此文译出，于 1989 年在上海音乐学院学报《音乐艺术》第 2 至 4 期连载。关于本文写作与通过论文答辩情况以及中译过程，见文后所附"译后记"介绍。本篇注释均为作者原注及译者注，已分别在各条注释后标明。

(1)译谱已佚。原谱见朱载堉《乐律全书》(万有文库本第 20 册)。作者在下文中提到的"总谱例"亦已佚失，不再加注。——译者注

(2)根据乐官名长鹞者 1535 年向明世宗皇帝提出的建议，从《任氏乐律志》转录。——作者原注

(3)译谱已佚，原谱见朱载堉《乐律全书》(万有文库本第 21 至 24 册)。——译者注

(4)译谱已佚，原谱见朱载堉《乐律全书》(万有文库本第 2 册 92 至 98 册)。——译者注

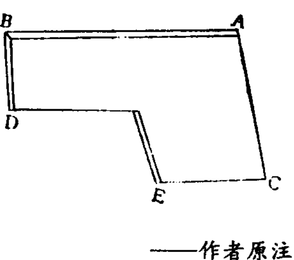
(5)原文"大同元年"相当于公元 947 年，"汴"为五代后晋的首都，辽太宗耶律德光是年入汴宣慰石敬塘，"御崇元殿受百官贺"。"中京"是辽王朝的首都。(作者对所引《辽史》的德文译文附有略注，译者除抄录《辽史》原文外，再将作者原有附注稍加整理如上，以助理解。)——译者注

(6)"胡角"及其吹奏方法是公元前 122 年张骞通西域的时候才带回汉朝来的。当时只有惟一的一首乐曲名为《摩诃兜勒》。协律都尉李延年(公元前 2 世纪末叶)多作了二十八首；这些曲子作为军乐在皇帝御前演奏。后汉(公元 25 - 219 年)的政府把这些曲子赐给守边的将军。后来，第 3 世纪以后，这些曲子已经残缺不全，当时实际应用的只有九首。——作者原注

(7)日本人称之为振鼓。——作者原注

(8)日本人亦称之为拍板，但音读不同。——作者原注(作者原文注明日语读音，乃供德国人参考，此处不予转录，以下仿此。)——译者注

(9)日本人把这乐器引进日本之后，把支架做得很矮！



——作者原注

附图一

(10)9 世纪的欧洲编钟(Carillon)据说只用九枚组成(见 J. 斯泰纳与巴雷特：《音乐术语词典》[J. Stainer and W. A. Barrett: Dictionary of Musical Terms] 第 76 页，1896 年版)。——作者原注

(11)日本人称之为铜拍子。——作者原注

(12)方响的每一块铁片的厚度正好是这一种的一半(参

看第37号)。——作者原注

(13)日本人在8世纪把这种鼓引进日本,汉字仍为羯鼓,只是读音不同。——作者原注

(14)这种鼓也同样输入日本,日语称为小鼓。——作者原注

(15)它用于中古时代的燕乐和军乐(参看总表三第21号及总表四第28号)。——作者原注

(16)日本人把这种排箫引进日本,日语称为 Sho no fu e,意为笙之笛。——作者原注

(17)日本人将这种乐器引进日本之后,仍沿用中国名称,汉字写作尺八,但照日语读音 Sha - ku - ha - Chi。——作者原注

(18)日本人称这种乐器为横笛,或者又曰华式的称为篪。——作者原注

(19)日本人把这种乐器引进日本,即沿用中国名字篪。——作者原注

(20)记谱时低了个小六度:

音　孔	3孔全开	1开	1与2开	1~3开
音	$\bar{e}$	$\overline{fis}$	$\overline{gis}$	$\bar{\bar{c}}$
写　法	gis	ais	his	$\bar{\bar{e}}$

——作者原注

(21)《钦定续文献通考》将觱篥归入相当于芦笛的头管一类。这可是不对的,因为后者是双簧乐器。——作者原注

(22)日本人把头管传入日本,可是由于与觱篥相混淆,他们把头管也译为觱篥。——作者原注

(23)日语称为铜角。——作者原注

(24)插图37c之原图照片已损。——编者注

(25)他作为俘虏留居匈奴。——作者原注

(26)日本人将其传入日本之后,亦沿用中文名称笙。——作者原注

(27)日本人也将这种琴引进日本,沿用中文名称七弦琴,但演奏的并不多。——作者原注

(28)这种乐器也被日本人引进日本,而且沿用中国的名称一弦琴。——作者原注

(29)插图45看不见有马,那是在演奏的时候才给安上。——作者原注

(30)日本人把这种琵琶引入日本,沿用中国的名称琵琶,只是依照日语的读音——作者原注

(31)三弦是今天还有许多人演奏的乐器。——作者原注

(32)日本人把胡琴和提琴都引进日本,同样沿用中国名称,只是依照日语的读音。——作者原注

(33)从前人们相信,如果凤凰来了,老百姓将会得到一个贤德的君主。——作者原注

什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因*

我这回从德国回来[1]，路过美国的时候，听见有人说北京大学有一个音乐研究会[2]，心中已经很喜欢；到了北京，不过几天，蔡先生[3]就送我一本《音乐杂志》[4]，我更喜出望外了。因为但凡研究一样专门，一定要有一个机关，把研究的结果来发表发表，才可以多召集同志；同志愈多，研究的进步就快了。蔡先生要我作几篇文章，送给《音乐杂志》，可是我好久没有作文章了，然而对于音乐又极有趣味，只管把我对于音乐的感想用白话来讲几句，给各同志参考参考吧。

什么是音乐

音乐是美术之一种。别的美术用图画、形象或用文字来描写人类的精神状态，音乐却用声音来描写。它用的声音有长有短，自然跟时间有关系，和别项美术跟空间有关系的刚在相对地位。所以有人说："音乐是用声音来描写人类感想的历时的美术。"然而奏出来的声音，一定要有节拍，才可以叫音乐，所以也有人简直说："音乐就是声音和节拍的联络"（这是德国乐学大家牙打孙[S. Jadassohn]氏的定义）。原来最初级的音乐就是舞乐和进行乐。这两种音乐，今日世界上最少文化的民族都有的。它们的目的不过拿来给跳舞的或进行的一个节拍，叫他们依着去舞去行就完了。等到我们人类的知识进了一步的时候，就会利用各种声音去描写我们内部的感想了。这就是第二级的音乐。然而人类的感想原来不过是一种动的生活，这种生活不单从里面生出，也常有因受了外界的刺激然后发生的。我们因为要用声音描写我们的感想，有时就要连那做主动的外界动的生活都要描写出来，才可以令我们的感想完全发表。然而人类的声音极有限，就是中古时代的乐器能奏的音亦不多，用仅少的声音来描写这种复杂的动的生活是办不到的。所以他们欧洲人时时应用科学的学理来改良他们的乐器，扩大乐器所奏声音的范围，总要达到用声音描写各种动的生活。这就是第三级的音乐，就是今日泰西的音乐。他们西洋人能做到这个地步，就是因为他们多进取性质。读者诸君若不信我的话，不妨买本泰西乐器史来研究他们一千年前的乐器所用的音域，不是跟现在中国乐器所用的差不多吗？再买一本西洋古代音乐史来研究两千年前希腊音乐所用的音阶，还不是跟我们中国音律家所论的五声音阶

(Pentatonik)一样吗?

上头所讲是音乐的定义分三级不同说法。我现在要把外国的音乐教育机关来说一说。

外国的音乐教育机关

我这次回来,看了熟人不少,有好几位一见面就说:"你在德国学音乐的,你一定精通各种乐器了。"我听了这种恭维,心里觉得很可怜,却是又不能怪他们,因为他们以为西洋音乐和我们中国三千年前的音乐一样容易,他们的意思也不过以为在钢琴上弹几个小学单音歌调子便算毕业了。所以我不能不平心静气慢慢说明给他们听。我说:现在的西洋音乐(本来不能叫它做西洋音乐,因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般,因为音乐没有什么国界的),不象中国几千年前的音乐这样简易了。在古代的时候,乐器的构造很简单,演奏的技术也很幼稚,这都是当时作曲家要求太少的缘故;而且古代的乐曲亦并不多,所以不用许多时候就可以学完了。不独学一件乐器是这样容易,就是兼学几件乐器也不算很难。学音乐的若有一点天才真是可以定期毕业的。至于近代的西洋音乐就复杂得很了。第一,因为这两百年来西洋的作曲大家多有等身之作;第二,因为他们改良乐器、扩大音域(最大的壁风琴——康熙时译作大编箫,外国教堂常用——可用半音旋法奏九十七音);第三,因为他们乐器太多,单是音乐学校所教的乐器已经有几十种(独奏用兼乐队用),音乐学校以外教的(就是个人消遣用的)也有几十种。这样多的乐器,这样难的技术,这样多的乐曲,还加上那音乐理论和作曲的法子,若不是分门学习,如何可以学得了呢?所以西洋的音乐学校大概把音乐分作四门来教:

第一门是理论和作曲,里头包含和声学(Harmonielehre)、对位法(Kontrapunkt)、卡农法(Kanon)、赋格曲(Fuge)、记谱学和自由作曲(Instrumentationslehre)、声学、曲体学、乐曲解剖、指挥实习、音乐史等功课。

第二门是有键乐器,就是钢琴、壁风琴。

第三门是乐队用乐器,里头又分开弦乐器(就是各种提琴和箜篌),吹乐器(又分木质吹乐器,如各种笛、筚篥和唢呐;铜质吹乐器,各种喇叭、铜角;土质吹乐器,埙),击乐器(鼓、锣、钹、三角铁等)。

第四门是唱歌。

第一门和第四门的学生,大概以一样乐器为副科;以乐器为主科的学生,大概以理论为副科。这四门功课里头第一、四两门和许多种乐器,非学两三年不能知其大概,就是要应考离校试验(Abgangsprüfung,"Abgang"这个德国字确没有毕业的意思,有许多人以为就是毕业,却是误解了),也须能作四声部赋格曲(第一门学生),或能奏全部音乐会曲(除了"韶乐"[Sym phonie]之外,这种曲是乐曲中最长的一种,分三大段,往往半点钟奏不完全曲),或能唱歌剧中最难的曲,方可报名。专预备考这个试,就是有天才而天天肯用三

四点钟功的学生，也要在本科学三四年。至于考成熟试验（Reifeprüfung）的，每年不过寥寥几个人，有时简直没有人报考。因为音乐的技术太多而难，真是无期可以学得完的。所以音乐学校毕业年限是没有一定的。就以上所讲看来，可知音乐学校是注重技术一方面。既然有注重技术一方面的音乐学校，就觉得注重理论一方面的乐科大学（英国大学多有此科），或大学里头设的乐学讲座的必要（德国乐学讲座设在哲科大学内）。音乐学校是以技术为主，以学理为副；乐科大学或乐学讲座是以学理为主，以技术为副。我现在再把乐学的功课来说一说就明白了。

什么是乐学

乐学的主课就是音乐理论（兼实习）、和声学、和声论、对位法、声调学、节拍学、作曲学、曲体学（乐曲解剖）、乐器学、乐谱学（Notenschriftkunde）、记谱学、唱歌学、演奏学（兼指挥法）、音乐史、声学兼声音生理学（Tonpsychologie）、音乐美学；它的副课就是文学史、词章学、考古学、古文书学、人类学、伦理学、哲学概论、美学概论（以上是学理的功课）。乐器的功课大概在音乐学校兼习的居多，否则或由学生组织音乐学会请私人教员来教，或个人自己到乐师家里去学。总之，学乐学的人顶少亦会演奏一种乐器，他的演奏术，虽然不必象考过音乐学校的离校试验的一般好，可是也有学过三四年的功夫。我也见过在大学考过乐学的人，先后在音乐学校亦考离校试验的（以上是技术的功课）。总而言之，乐学就是用科学的法子去研究音乐的所以然的学问，它在科学界争得独立的位置，也不过几十年的事情，以前都是由各科学（数学、物理学、生理学、史学、语言学）的知音代表者兼讲这种学问。它能成为一种独立的科学，都是得史丕他（Philipp Spitta，四十五年前的柏林大学音乐史教授）和克利三爹（Friedrich Chrysander，德国研究乐经家 Handel 的乐学大家）两君的尽力；就是莱比锡（Leipzig）大学乐学家教授李门（Hugo Riemann，1849 – 1919）也力争过乐学的讲座。他说："拿乐学当文学一样看待（按：中国古时本来是六艺并重），也并非无理由。文章可以描写感情，音乐亦可以描写思想感情；大学既有文学的讲座，也应有乐学的讲座。（下略）"（见李氏著《Musik Lecikon》第 755 页以下）后来（1895 年），他就在莱府大学担任乐学的讲座了。

这就是他们外国人对于一样学术的热心，而对于音乐一门，德国人尤为热心。这样看起来，就知道西洋音学的进步全凭讲究音乐教育了。

至于我们中国的音乐教育怎样呢？在古代的时候，我们的政府也未尝不注重音乐教育。舜命夔掌教音乐，何等郑重；周朝的乐官制度（参看《周礼》"大司乐"以下至"司干"止）何等隆重，何等周密；就是周朝大学的学制和大学的建筑也分开四部。《周礼》、《礼记》所讲的东序（在东，学舞处）、瞽宗（在西，学礼处）、上庠（在北，学书处）、成均（在南，学道德、音乐处），不是有点象四科大学制度的样子吗？当中还有一所房子叫做"辟雍"，就是今日大学的礼堂。这礼堂除了别的用处之外，每年大合乐几次，也在这里头，那不是

简直和今天外国的奏乐堂(Konzertsaal)一样吗?周朝人叫大学做“成均”,拿“成均”来代表大学,可见当时特别注重道德和音乐了。到了隋朝的时候,已经觉得本国乐器太简单。从拿时候起,就输入西域的乐器很多。七声音阶的乐曲,也从此就多了一点。等到唐朝,居然开设与音乐讲习所相当的学校了(这就是左右教坊、内教坊)。当时唐玄宗很喜欢音乐,他自己也教练一班学生(叫他们做皇帝弟子或梨园弟子),可见得唐朝看重音乐教育了。后来因为天宝的乱事[6]闹了出来,有一家派太偏的性理家,[7]就利用这个机会来反对音乐,唐朝的音乐教育从此就一天天的退步了。后来到宋朝也有教坊,不过到绍兴末年(民国前748年[8])就完全废去了。至于明朝的音乐教育,任氏《乐律志》[19]有几段讲得颇得要领,我现在抄录在下边:

“成化二十一年(民国前422年)七月礼官言:今教坊司乐工所奏中和韶乐多不谐韵,而善鼓瑟及调箜篌、击钟磬者亦少。恐因循失传,久之乐坏,宜令教坊选其子弟于本司肄习。每奏乐二十一色,通用四十八人;请三倍其额,博教而约取之。庶乐得精,不致崩颓。制曰:“可。”又:“正德三年(民国前430年)(中略)自是筋斗百戏之类日盛于禁掖,既而河间等府奉诏送至乐户,选其精者留应给食,居之新宅。(中略)乃复诏礼部移咨各省司,取精于技者诣教坊,于是乘传续食者,又数百人,俳优益进矣。”又:“嘉靖元年(民国前390年)七月,因御史汪珊奏请令教坊司毋得以新声巧技进纳之。”

总之,这种大打击,自从天宝以后不知受了几次。我们看历史就知道详细了。

中国音乐教育不发达的原因

就上面所说的看起来,知道中国音乐不发达有三个大原因:第一,是国立的音乐教育机关或作或缀,不能继续维持;第二,进去教坊的学徒,多半没有受过教育,而且常身家不清白的;第三,因为教坊里头的品类太杂,顽固的假性理家就利用这个机会来极力排斥音乐,最有势力,还是这个原因。因为我国向来尊孔,他们假性理家表面上是讲道德的人,所以政府、国民都容易信他们的话。殊不知孔夫子也很爱音乐,也很重音乐。他们因为乐界品类太杂,就想阻止音乐的进步,岂不是噎废食吗?我们若不用新法子来研究音乐,哪里可以有进步呢?我看我们国民已经受了这种似是而非的诡辩家骗了一千多年,我们现在不要再上他们的当了。我们今天若是还不赶紧设一个音乐教育机关,我怕将来于乐界一方面,中国人很难出来讲话了。不过我还有一句话要声明的:比方要一个音乐学校,定章程的时候要格外留心,入学的学生顶少要有高小毕业相当的程度;学生如果品行不端,应该照章令其退学。因为学乐器的人要二十岁以下的(年长的人学一件乐器很难学得好,至于学理论和作曲的不在此例),他们因为还不到成年,所以性情还没有一定;性情没有一定,就容易受外界的引诱,以致常常不能自治了。这不独音乐学生如是,就是普通一般不到成年的人,也是这个样子,并不是说因为学了音乐,所以这个人就容易坏。音乐本身是没有罪的,是不能负这个伦理的责任的。我盼望提倡和反对音乐两方面的人,明白我的

意思就好。

＊本篇原载1920年5月31日出版的北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第3号。

(1)1912年至1920年萧友梅在德国留学，这里所说“从德国回来”，即指他学成后于1920年3月归国。

(2)即北京大学音乐研究会，正式成立于1919年2月。萧友梅受聘为该会导师。

(3)即蔡元培(1868—1940)，字鹤卿，号孑民，浙江绍兴人，是著名的民主革命家、教育家，时任北京大学校长；1927年9月南京国民政府成立后曾任大学院院长。他积极扶持五四新文化运动，大力提倡美育，并始终支持萧友梅在音乐教育方面所进行的各项活动。以下文稿中称蔡校长、孑民先生、蔡院长等，都是指他。

(4)即北京大学音乐研究会编刊的《音乐杂志》，自1920年3月至1921年12月，共出2卷20号。

(5)指《周礼》卷第五《春官》篇所载自“大司乐”至“司干”的各乐官名称及其职掌。参看作者《中国历代音乐沿革概略》(上)一文关于“周朝的乐官制度”的有关叙述。

(6)指唐玄宗(742—756)年间的安(禄山)史(思明)之乱。

(7)“性理”是中国宋明时期儒家学派“理学”的重要范畴，时称“性理之学”，讲求此学的儒者，一般称为“理学家”。

(8)“绍兴”是宋高宗赵构的年号(1131—1162)，“民国前743年”已是宋孝宗赵昚隆兴二年(1164)，此处“绍兴末年”当系泛指。萧氏文稿纪年，主要用民国前(即1912年前)若干年和民国纪年(论及西洋音乐时则用公元纪年)，以下不再一一加注。

(9)“任氏《乐律志》”待考。作者在以下抄录的几段文字，可见《明史》卷六十一《乐志》、《明书》卷五十九《乐律志》和《续文献通考》卷一四0“乐考四”等大致相同的记述。

乐学研究法*

乐学是研究音乐的科学，我已经说过了（见《音乐杂志》第3号[1]），我们大概可以分开五方面去研究它。若是依着研究科学的方法排列起来，当然第一是声学，第二是声音生理学，第三是音乐美学，第四是乐理（狭义的乐学），第五是音乐史。我现把各方面的总论先说一说：

第一，我们要知道声音从何物发生出来，这就是声学的问题了，所以声学亦可以叫做发生声音的机械学（德国话说 Mechanik der Tonerzeugung）。它本来是普通物理学的一部分，它的问题首先研究无生命的声音，可是并不顾及这种声音的最终目的（就是音乐和精神生活间的联络）。第二研究人声。研究的结果，证明人声的复杂没有一样乐器可以比得上它，这里头有一种秘密，到今天还没有人完全说明，所以起先研究许多发生声音的单简仪器，后来就连人类的发声机关都研究到了。在这狭义的声学里头研究的题目和物体，大概可以分开八项：

（一）研究音源 Tonquelle（紧张的弦线，管内振动的气柱，金属簧与芦片簧，紧张的薄膜，金属棍片、木棍片、玻璃棍片、钟、铃和金属板等）的原理，证明声音怎样可以发生出来（由于弹，还是由于敲，由于吹还是由于摩擦，用不用辅助器具，譬如硬的软的或膜状的簧等）；说明各种音色。

（二）证明音的高低是由于振动的久暂[2]，音的强弱由于振动的广狭；确定音乐上所有音程的比例和管弦的长度或振动数的关系；说明弦乐器的部分振动（Flageolett - Tone）管乐器的过吹[3]和人声的调节器（Register）。

（三）声学的现象，就是：上部音、联合音、震动、制止振动（下部音，响音）、中部音、冲突现象、发生声音时同起的噪音。

（四）音响的加强由于共鸣、音响传播的速度、乐器构造的原理、厅堂声学、反响、人声机关和外耳接受振动的机关。

（五）振动计算器（Sirene[4]），绝对的音高（就是标准音——黄钟律、调音叉、调音管的总名）。

（六）音程的决定。纯正调律[5]，均平调律[6]。一均（读作“韵”）Oktave（或译作八度）内用十二律以上的乐器的构造。

（七）克辣尼（Chladni 1756 - 1827，德国物理家）的音形记法、自动记录有号式的振动

曲线、振动的显微镜摄影。

（八）留声机器、各种自动乐器。

这样看起来，若是单研究发生声音的机械学而不留心去利用声来做音乐发表的材料，就没有什么意思了。虽然，狭义的声学，仍然是乐学的一部分，不过，说到对于声音联合听官的判断，就是声音生理的问题了。

第二，声音生理学（Tonphysiologie 近日又有人叫它做声音心理学 Tonpsychologie），是研究听觉经过的自然科学，拿乐器的声音来做假定的材料，然后确定我们的听官的态度，对于各种音的高度、强度和音色到底是怎么样的。所以声音生理学的问题第一就是音的判断。可是，我们首先要知道，我们知觉最高的和最低的是那一个音（这就是声音知觉的境界），然后确定对于各种音高我们区别力的境界，又说各种音性感觉（就是普通所讲各种声音高度）本来和高低没有关系，它的研究也象得声学的样子，看振动数的多少和振动的广狭如何。不过另外从一方面说明，就是声音生理学所说各种音色的立脚点亦与和声学所说的不同。确定了对于各种音高我们区别力的境界之后，还有说明（声学所确定音程标准价值的）平均调律的必要。声音生理学又研究我们感觉音高度的变动和音强度的变动是继续的或是分级的，又议论到协和音和不协和音的问题，硬和声和软和声的问题[7]；但是不能满足解决它，因为解决这些问题要人类理性的精神和伦理原则的应用自行研究它。不过，说到这一层，已经是从声音生理学到音乐美学的过渡地方了。声音生理学研究的问题，还有音阶的起源一件事（音阶本来是一种最单简的声音的比例，已经由声学确定的；可是我们耳朵能认识它，仍要声音生理学的证明）。至于音阶的实地应用，就不是这里的问题了。其余，譬如证明一个强度不变的长音是静形，音高度、音强度的变动是动形，已经是美学方面的问题了。声音生理学的主要问题，还是声音知觉的确定。部分声音组成的合音，不是练过的耳朵不能立刻分辨出来，就是联合音也常常为人所忽略过。怎样引导这两种现象可以令人分辨出来，完全又是声音生理学的问题了；在音乐美学方面刚刚相反，专说明这种分辨出来的副音于听乐的常常忽略过去的缘故。

虽然今日声音生理学也不过做到能“对于音高我们的区别力是很精细”的地位，但是何以不能依照声学严密的要求，定出一个音程，来强迫我们一样感觉它，还是声音生理学未能解决的问题。

第三，音乐美学是推理的音乐理论，对于狭义的音乐理论（和声学、对位法、作曲学等）、音声现象、听官感觉的自然科学的研究（声学、听官生理学），刚在反对的地位。音乐美学是普通美学（或名美术哲学）的一部分，它的问题是研究音乐的艺术功用的特性，这就是：

（一）要研究对于我们的精神，声调学（Melodik）、音乐力学（Dynamik）、旋律学（Agogik）的原始的势力在何处（音乐当表现、当叙述、当意志看）。

（二）要决定音乐的美，就要证明整齐和统一的法则，音乐根据这法则，然后才作出各种形式（和声学、节拍学）。这些形式的关系，我们的精神可以直接享受的（音乐当表象

看）。

（三）要评定音乐的能力，唤起一定的联想，还要批评（独自批评或借别样美术的帮助）、描写、说明它：这就是把感觉的，经过从作曲者、演奏者或听者的精神，移到所演乐曲的精神里面去（音乐当演奏的意志看）。

音乐美学的主要问题，还是说明乐句单位的构造和区别乐曲动机（Motiv）怎么样。所以乐曲动机的决定（乐曲句读）是全部曲体学的基础。音乐美学还要于音乐形态和它的发表价值之间造出一个最后的联络。所以音乐美学最后的目的和那狭义音乐理论（见下节）是同一样的，因为音乐美学于音乐家的艺术实地练习，到底是个最高科学的指示。

第四，音乐理论（狭义的）。我们想介绍作曲法，要先从音乐理论入手，还要用美学的眼光去说明它，所以作曲学和音乐理论里头所讲各门，统共可以叫做应用音乐美学。它实际上的定义，可以不要音乐美学说明定理所用的一切论证；若是想证明随意结构的计划（指一时作成的乐曲），就要很详细的说明。这种说明在音乐美学倒可以不用，单独解剖乐曲时候，两方面（音乐美学和音乐理论）都用得着，不过两方面的看法不同就是了。向来研究音乐理论的次序是：（一）普通乐理，（二）和声学，（三）对位法（包括卡农曲 Kanon、赋格曲 Fuge），（四）自由作曲（包含曲体学、乐曲放大法[8]）。

我们若是把乐曲研究的范围再行扩大，就要音乐史的帮助。这就是第五门研究的问题了。

第五，音乐史研究的范围很广，凡是关于过去的音乐、就是最近这几年的音乐都要研究，因为我们有了一种经验，知道时候一过，许多事物都跟着一齐变动的，而美术品（乐曲也是一种美术品）尤其容易失去。其余如口传的东西，若不立刻研究它，就很难靠[9]。我们因为研究十年前一件事，事实上的确遇过许多困难。所以我们看到将来于音乐上有价值的东西，不要等到快要散失的时候才去保存起来，这是研究音乐史第一件要知道的事。

音乐史的功课大概分开两大部：第一是研究传来的音乐作品的本体；第二是研究关于音乐发达的记载。但是我们研究第二部的时候，要把它里头第一部的材料（指传来乐曲）先研究过，方才有把握，因为一个时代的音乐作品常常完全缺失（就是一般的美术亦然），因此根本的理论的说明，就不能讲得清楚。

此外，研究各时代的音乐作品，也应该有各种专门的知识。所以最好是把材料分类之后，再用编年体去研究它。不过我们不要忘记，但凡一种专门的研究，若不先从普通下手，而又没有历史的眼光，就很容易无结果的。比如研究一件古乐器，就先要有乐器构造的普通知识；研究一种古乐谱，就先要知道近日各国通用的记谱法和它的发达路径；研究过去时代的音乐理论，就先要知道近代用科学的法子研究音乐理论是怎么样，方才可以把古乐谱翻译出来。

我们还要知道，一国或一个城市的音乐史的记载，常常是限于一个短时期的；就是一种曲体的记载，也常常出不了一个时代；至于音乐家个人的历史是一个时代的事，更不用说了。所以我们想研究音乐史，先要研究其大体，然后分期研究，分类研究，末了，还要把

各音乐家的传记研究。

我现在把研究一般乐学必须用的参考书开列在下边，其余各门应用参考书，另开列在各章之后。

（甲）系统的参考书

1. Johann Nikolaus Forkel: Allgemeine Literatur der Musik(Leipzig)

2. Karl Ferdinand Becker: Systematisch = hcronologische Darstellung der musikalischen Literatur vou der frühesten bis auf die neueste Ziet(Leipzig)

3. Roboert Eitner: Bücherverzeichnis der Musik Literatur aus den Jahren 1839 bis 1846(Leipzig)

4. Breitkopf and Härtel: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. (Leipzig)

（此《乐学季报》内所载 F. Ascherson 编的从 1885 到 1894 的乐学文库很可参考）(Leipzig)

5. C. F. Peters: Jahrbücher der Musikbibliothek Peters

（这年报里头 Emil Vogel 和 Rüdolf Schwartz 编的 1895 年以后的乐学书籍也很不少）

（乙）音乐字典及音乐百科全书

1. Hugo Riemann: Musik – Lexikon 1916 8. Auflage Leipzig

这辞书的第四版有英译的：

Transtlated by G. J. S. Shedlock London, Augener and Co.

美国也有许多复印本。

第五版有法译的（译者是 Georges Humbert. Paris 出版）。也有俄译的。不过旧版材料比新版少得多，看这书还是买德文版的好。

2. George Grove: Dictionary of Music and Musicians. 5Vols. 5th Edition London 1910

3. Daniel Gregory Mason: The Ary Music, a Comprehensive Library of Information for Music Lovers and Musicians. 14 Vols. New York. The National Society of Music1915

音乐百科全书算这本最大，但是选的材料不见得很好。此外英文的音乐辞典还有几种：

4. L. J. de Bekker: Stokes Encyclopedia of Music and Musiccians1909

New York Fredrick A. Stokes Co.

5. Rupert Hughes: Music Loevr's Cycolpedia

New York

Double day Page and Co.

6. Baker's Biographical Dictionary of musicians. Revised and Enlarged by Alfred Remy. 3. Edition

New York G. Schirmer 1919

7. J. H. Clifford: The Standard Musical Encyclopedia New York 1911

8. W. I. Baltzell: Dictionary of Musicians Boston 1911

9. R. Dunston: A Cyclopaedic Dictionary of Music 2. Edition London1909

法文：

10. Albert Lavignac: Encyclopedie de la Musique et dietionaire du Conservatoire.

Paris Librairie ch. Delagrave. 1913 – 1914

＊ 本篇原载1920年6月30日出版的北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第4号。

(1)指刊于北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第3号的《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》一文。

(2)音的高低是由音波频率次数多少所决定的，这里说"音的高低是由于振动的久暂"，当系"振动的多少"之误。

(3)指超吹。

(4)原意为汽笛，此处指测定声音振动数的音响器。

(5)指纯律。

(6)指平均律。

(7)即大调和声与小调和声。

(8)指增值法，是卡农曲的一种写作方法。

(9)原文如此。

美国哈佛大学音乐学的课程*

顷由友人借来美哈佛 Haruard 大学 1919 年至 1920 年学科课程一览(此乃去年 7 月 31 日印刷的)。兹将该校所开关于乐学讲义目录译出于下,俾研究乐学者知乐学之程序如何也。

甲 初级中级学生应修科目

1. 和声学　每周三时(分二回),助教授 Hilmau 讲授。(注意):欲修此科者,须略能强奏风琴或钢琴能力,并须有普通乐理之知识。

1a. 高级和声学与和声的解剖 每周二时至三时,助教授 Dairuon 讲授。(注意):欲得精密的和声练习而预备修对位法者,须将 1. 1a. 功课分二年习之。第 1a. 种功课,一面补足第 1 种功课技术的练习,一面增进和声学之知识,并使知近世和声重要的改变。

2. 对位法　每周之时数同上。(注意):修此科者须具有和声学的知识。

2a. 歌曲作法　每周二时,助教授 Spalding 讲授。(注意):此处乃前科的补充科。

3. 音乐史(自 Bach 1685—1750 至今日)　分讲义、讲读、报告三项,并举详细声乐器乐的实例,每周三时,助教授 E. B. Hiel 教授。(注意):讲义印刷需费不赀,每人须缴纳美金二元半。

4. 评乐　每周二时至三时 助教授 Dpalding 与 Ballantiue 君合讲。(注意):此科选择名作大乐曲 Dgmphong 与钢琴曲,或演奏后批评之,或解析研究之。

乙 音级学生应修科目

4a. Brahms(德作曲家 1833—1897)与 Iaauek(比作曲家 1822—890)的著作(解析的批评的研究)每周二时(半年为限),助教授 Hirlman 讲解。(注意):修了第 4. 科者方许听此科。

4b. d'lndy (1851 年生),Fauré (1845 年生),Debussy (1862 年生),三人著作批评的研究,皆法国近代作曲家,每周二时,半年为限,助教授 E. B. Hill 讲解。(注意):欲听此科者亦须先修了第 4 科。

4c. Beethoven 的音乐、传记和著作 上半年每周三时,下半年每周一时,助教授 Spalding 与 Ballantine 君同讲演(用钢琴曲小提琴弦乐四部合奏曲说明)。(注意):听此科者亦须先修了第 4 科。

5. 卡农曲(Canon) 与赋格曲(Fngue)　每周二时,助教授 Dpalding 讲授。(注意):

此科须已有和声学对位法之知识,且弹奏钢琴较熟者方许学习。

6. 记谱学　每周三时 助教授 E,B,Hill 讲授(注意):此科须有和声学对位法知识者方许听讲。

5a. 乐队曲体之发达　每周三时,教员同上。

7. 作曲(小曲)初阶 每周二时,半年为限,教员同上。(注意):此科须有和声学对位法之知识,且弹奏钢琴较熟者方许学习。(按)此科所据盖指器乐乐曲,与 2a. 科不同。

(注意) 凡以乐学为主科之学生,欲考得音乐学位者,须兼修德语、法语、意语、哲学、美学与关于美术之讲演。

---

* 本篇原载 1920 年 6 月 30 日北京大学音乐研究会《音乐杂志》第 1 卷第 4 号。

萧友梅先生教育讲演*

（在高师试验小学研究会）

无论什么试验，全都有试验的对体。此次试验小学研究会，就是把小学当作试验的对体。我以为此次试验小学，实在是一个很好的机会。将来要谋国语统一，对于小学自然更为重要。所说国民小学将于下季起教授国语，此事非常的好。

文字本以代表语言、发表思想。只要能够达到这种目的，无论怎样都可以的。外国多半用音发表思想，此诚简而适用。我们中国文字的缺点，就是字音太少。例如意义不同的 ma 音，就有"马"、"妈"、"吗"等等类似的或完全相同的，使人听着极易混淆。所以我们中国文字，此后最好把音弄多一点。

教授小学生，最好是用白话；用文言教授，是很难得益处的。因为文言是一种死语，看起来总要事倍功半，去费一番翻译的工夫；如用白话，便无这种困难。外国文字多半从他的方言定出来，宋从学案也是语体的文，可见白话比那死语似的文言好。我并不是说文言是绝对的死语，毫无用处；不过文言总是写的而非讲的，这是毫不容疑的。教授国民小学，不但要用国语，并且应用注音字母。从前兄弟也很反对注音字母，后来才觉得注音字母实在的好。

无论办什么事，总得试验，不试验是不会成功的。外国试验学校之发起，并不算什么久，差不多今日还在试验中。现在兄弟就把外国试验学校之沿革史及其发起之原因讲讲。德国学校的修业年限很长，中学定为九年，小学也定为八年的。他们的功课很多；他们的文法也很难；他们教科书中用外国文字的地方也很不少。外国文字既然用的多，故内容亦多。内容既多，故学习较难。他们为欲免除此种困难起见，故极力研究改良之方法。先组织一种未经官厅许可的团体，秘密试验；后来又有非公然的各自不同的试验学校之组织。试验的结果若好，他们就把这种好的结果渐次推行。

有很多的试验学校之组织在德国柏林汉堡[Hamburg]等大域，如试验学校协会、特别委员会、教育司认可之试验学校研究会、得官厅信任之特别教职员会都是。各种试验会多半有权自由试验，试验班之数目，一二班或十数班不等。据他们的报告，是有系统的综合的研究。因为试验班多才容易判断结果的好坏，所以他们把试验班竭力扩充。就我们中国说起来，现在只在国民小学设地一二试验班亦未尝不可。一俟将来试验确有成绩时，我们就把这好的成绩发布，以期引起全国试验小学的兴趣。

德国办的试验学校,起初只在西部,渐次扩充到南部。至于东部靠近波兰一带的闭塞地方,至今还少。自从1908年汉堡地方有试验学校之发起后,莱因河边各大城镇也都渐次的办了许多试验学校,有八班的,有九班的,有十五班的。此外还有最复杂的试验班,此种试验班,我在纽约也见过,我记得某学校有一次他出了一个布告,说校中下期要开几班试验班,听各级学生自由转入。结果四千人中,转入试验班的约一千九百。他们转入试验班的,固然由于他们自己的愿意,就是他们的父兄也是很愿意的。由此,我们可以推知他们试验的结果一定很好。在那个时候,此种试验学校还未得官厅的许可。他们正式发起,也是在秘密试验后二年的1910年。

近来欧美国民小学一年级,除美国外,很少教学生读一种什么书的;因为他们刚出蒙养园而进国民学校,一切生活情形应该同蒙养园差不多才好,不然,一定不能使他们发生兴趣,发达身心。在1419年以后,欧美渐次出了一些国民一年级用书,如Die Fibel之类。Die Fibel就是英文Prinner,Spelling,Hornbook的意思。因为很带有一点宗教的性质,所以有人称他为"小圣经"。从15世纪到17世纪,"小圣经"渐渐不用了,而用所谓"画本"、"名人录"、"儿童报"……等书。16世纪末叶到19世纪,中间出了许多国民小学用书,如德国语法便是1630年出的,其后1727年、1798年、1903年,关于国民学样用书都有所编辑。Pestnlozzi的拼音法也是那时编的。那时中央教育图书馆,关于国民小学用书共有六百多种。他们研究的结果,分出许多派别:有主张先教音的;有主张先教事物的;有主张先教字母写法的。最后的决定是:

第一,国民教科书的内容要简单,以期儿童之容易明瞭。

第二,国民教科书的图画要增加,以期儿童之发生兴趣。

第三,国民教科书的故事要多编,以期儿童之练达事情。

初入国民小学之儿童,不必令其认字作文,只要多对他们讲几段故事就得了。讲完之后,令其回讲,留心他们的话合不合语法。除留心此点之外,还要看他们记得多少,说的有没有条理。倘有不合语法而又毫无条理的,就当堂给他们改正。常常的这样训练下去,儿童自然会有长进。

---

* 本篇原载1920年8月21日《北京大学日刊》第684号,题目下署"黄绍谷笔记"。

说 音 乐 会*

近日研究音乐的人,或玩赏音乐的人,口里总离不开“音乐会”这个名词,心里也很想常有个机会去听听音乐会。然而到底音乐会是什么东西,它的内容应该如何,它的历史如何,我很想讲一讲,以备爱乐家的参考。

名目的来历　“音乐会”意大利话叫做 Concerto。这个字最先用来代表教堂用有乐器伴奏(顶少也有大风琴伴奏)的歌曲,就是寺院音乐会曲(Concerto ecclesiastici)。譬如意人 G. Gabrieli(1587),Adriano Banchieri(1595),同 Viadana(1602)作的歌曲(二重音至四重音[1]),用大风琴伴奏的就是了。细研究 Concerto 这个名词,表面上本来有两个发声体相竞的意思(先人声后乐器),所以提起“音乐会”这个字,就应该兼有声乐同器乐的内容。

寺院音乐会曲　寺院音乐会曲应该以巴赫(J. S. Bach. 1685 – 1750)作的 Kantaten 为最完全。巴氏自己也常叫它的 Kataten 做 Concerto。

唱的房中音乐会曲　“唱的房中音乐会曲”(Concerto da camera),始初在 Giovanni Giacomo Arrigoni(1635)作的曲集里头发见有这个名目,但是实际上应该还有比他作的更老的。

单用器乐奏的音乐会曲　至于“单用器乐奏的房中音乐会曲”同寺院音乐会曲(Concerto da chiesa)都出来晚得多。最老的“器乐音乐会曲”而分开独奏合奏的,就是意人 G. M. Bonocini(1677)作的《Violino Solo e2 Violino di Concerto》(译作“一提琴独奏与二提琴合奏之音乐会曲”);Giuseppe Torelli 作的双音乐会曲——第一个叫“房中音乐会曲”(Concerto da camera,用两个小提琴、一个低音提琴),第二个叫“大音乐会曲”(Concerto grosso),用两个独奏小提琴、两个伴奏小提琴、一个中提琴、一个低音提琴,Lorenzo Gregori 作的《Concerto grossoa piu instrumento》第二编(1698);同德人 Georg Muffat 作的《Exuisitior Harmoniae》(十二个大音乐会曲,1701)。

独奏的音乐会曲　独奏的音乐会曲,大概在 1700 年的时候,由 Albinoni、Giuseppe Torelli 等起先作的(大提琴用),而 Vivaldi 更把这种曲的结构完成的。后来巴赫就作了第一个钢琴音乐会曲。到 18 世纪时候,模范作曲家相继而出,Mozart(1756 – 1791)首先把音乐会曲体定为三大段(里头有独奏的一部分,有同乐队合奏的一部分),同 Haydn(1732 – 1809)、Beethoven(1770 – 1827)等,各作大曲(Sonata)、大乐(Symphonie)、房中乐(Kammermusik,三种至八种乐器合奏的乐曲)很多。一面 Händel(1685 – 1759)又作了许多神

乐(或名祭神乐,Oratorio)。而音乐会演奏的材料年年加多,不限于音乐会曲了。

音乐会之种类 既然演奏的不单是音乐会曲,所以近日的音乐会已经分开大乐音乐会、寺院音乐会、军乐音乐会、房中乐演奏、钢琴音乐会、提琴音乐会、独歌、合歌同各种乐器的独奏十几种之多。德京柏林算是世界上音乐会最多的地方,一个音乐季(Konzertseason)内(从10月到翌年3月),每天总有大小音乐会十几个(我有一年在柏林也听过二百多个音乐会)。就是Leipzig一城,还没有北京大,在音乐季内每晚也有三四个音乐会(音乐学校、音乐堂附近的地方叫音乐会区,各街道都用音乐家的名字)。巴黎、纽约音乐会的情形大概同莱城。伦敦音乐会较少。

音乐会之历史 细研究他们音乐会这样发达,也并非一朝一夕的事。两百年前,欧洲还没有公开的音乐会。16世纪的音乐会,不过几个音乐家聚在一块私自演奏。此外,在各国宫廷也遇有大典礼然后举行一回。就是寺院音乐会也要到大祭礼这天才开一次,并且非常郑重。17世纪末,John Banister、John Brittpn、Robert King等在伦敦开的音乐会,总算第一次公开的。1700年以后,在德国、瑞士、瑞典的音乐协会(Collegium musicum),初时会员并不多,规模也很小,因为当会员的热心,逐渐订出好规则来,研究、演奏都有一定的时候,因此会员也渐渐增多,会务渐渐发达,他们不独实现了一种音乐会生活的过渡时代,并且建设了好几家音乐学校出来。

音乐会是一种实业 自从1727年Philidor在巴黎组织祭神音乐会(Concerts spirituels)之后,音乐史为之别开生面,而真正公开的音乐会也从此开一个新纪元。一直到19世纪,象得商业发达的样子,音乐会也成了一种伟大的营业,现在欧美各大城的大音乐堂,多半是合资开的,音乐季内聘请著名音乐家、音乐队演奏,获利甚多。这种音乐堂大的可坐几千人,小的亦可坐几百人,单赁给人家用两三点也收回租钱不少(多则千余,少亦百余)。经营这种事业的以德国最盛。我想起莱比锡(Leipzig)Gewandhaus(音乐堂的名)音乐会的历史,它不过是由大学生组成的音乐协会发起的,现在每年开的大乐音乐会(Symphonie Konzert)有二十二次,房中乐演奏十次,是德国最有名的音乐会。外国人到德国学音乐的,必定要听过Gewandhaus的音乐会,方能批评音乐。我们北大既然附设了一个音乐研究会,就有了一个基础。我很盼望会员诸君努力研究,总要做到Gewandhaus音乐会的地步,那么这个会就不至于空设了。

不过,关于开音乐会,我们先要知道的事有几件:(一)看乐器音量的大小,不能令其同一个音乐堂演奏(譬如音量小的乐器,不应该在大音乐堂演奏)。(二)未出演之前应该多次练习。(三)要注意音乐堂的位置(本京青年会大堂地位甚劣,因为两面靠街,窗户太薄,演奏时外边的汽车声、人声比乐声还大)。(四)会场内的秩序。譬如一曲未终,不应该许人出入,更不应在会场卖物(德国音乐会场更整齐,连帽子、外套都不许带进去,另设一专替人看管衣帽)。(五)座位要分第几行第几号,免致人争座位。以上几条看起来象是很小的事,若是不注意,就是好的音乐会,也会减去几分色彩了。

* 本篇原载1920年8月31日出版的北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第5、6号合刊。

(1)指二声部至四声部。以下凡“×重音”之“重音”,均指声部,不再加注。

试验小学之教授法及教材*

——萧友梅先生讲演(二)

教授儿童,最好多直观的而少理论的。譬如看见某种实物,就可以随时随地把实物的构造和用处问他们,使他们对于实物有明确的观念。国语直观教授的时候,并应注意儿童的发音完全不完全,言语完全不完全。其有语音不全的,教者就可在互相问答时订正之。

以上所述,都是关于教授方面的,现在就研究教材排列法。在德国国民用书的排列法,是先儿童的本身,次教室、次教室、次家庭、次春天、夏天、秋天、水、冬天、人体。现在我且把他的内容简单的说一说:

一、儿童的本身

儿童的姓名,儿童父母的姓名,儿童之兄弟姐妹的姓名,儿童家中的人数,儿童对于家中人的称呼,儿童父母的存亡,儿童兄妹的多少:这都是国民一年级的教者应该问学生的。问时须注意儿童之回答,以便一一订正令其观念清楚。

二、教室

先问教室内的实物,如上面的天花板,下面的地板,四面的墙壁和窗户,门上的簾子等,教者都应对学生讲明,令其略知实物之构造。实物的作法既对学生讲明,又应该问是谁作的,授以职业的观念。学生既已知道制作实物的,教者又应该问问他们实物的功用,令其识验渐次丰富。教室内的实物问完,次问教室内的人物。所应问的大概是:谁是先生?谁是学生?先生坐在何处?学生坐在何处?为什么先生与学生坐的地方不同?小孩与学生怎样区别?好学生与坏学生怎样区别?怎样算勤?怎样算惰?立时要怎么样?坐时要怎么样?答话时、写字时、听讲时、又应该怎么样?教者对于儿童,除在教室授以种种观念外,于儿童休息时间,亦有许多机会授以种种观念。如不要喧扰和殴打等之观念,都可于休息时间授与。此外如对人须有礼貌,衣服须要清洁,以及"拿"、"放"、"卷"、"开"等之观念,都可由教者随时授予。总之,无论何事,无论何物,教者应使儿童对之有明确的观念才好。

三、儿童的家庭

教者对于儿童家庭所应问的大概是:家里有多少人?父母作什么事?母亲是不是天天在厨房作事?在厨房里作些什么?你天天在家里作些什么?喜不喜欢清洁?别人给你东西,你谢不谢他们?

四、春天

教者宜利用春天的机会，授儿童以美的观念。如唱歌旅行，在春天都是有益于儿童的。顶好学校中有很大的学校园，于园内行直观教授法。倘若学校附近有花园，顶好把学生带到花园去，授以花之种类，花之色、香，花之培植法，以及园中亭台之构造等等观念。要是花园内有各种果木，教者又可以把果木的种类，果木的形状，果木的色、味、果木的培植法，果木的采摘法，以及果木之用处等等观念教给儿童。再者花园内一定有许多昆虫，如蜜蜂等类，教者又可把蜜蜂之工作，蜜蜂之职务，以及蜜蜂之勤劳等观念再训导儿童。此外如气候之关系，田野之生物，春鸟之歌舞，教者都可随时随地讲给儿童听。还有春天的人物，也是与秋冬天特别不同的，教者也可以利用春天的机会讲给儿童听。

五、夏天

夏天也是最好旅行的，教者就可利用旅行的时机，把种种知识教给儿童。旅行时一定要乘车，教者就可把车的种类，如火车、电车、汽车、马车、自行车、手车…等，以及车上应该注意的，如车票、行李、旅客、礼貌……等一一教给儿童。此外与车有关系的，如铁道—单轨的、双轨的、轻便的—及撞车等事，都可由教者随时教给儿童。要是旅行到森林里面，就可用谈话的方法，授儿童以种种观念，如山、水、花、草、果、木、兔、狐、松鼠、春鸟…等；要是旅行到农村里面，就可用谈话的方法，授儿童以农事上及其他知识，如农人之工作、农人之用具、农人之耕种、收获后之制造、制造后之运销、运销之地点、运销物之用途…等，以及村庄之情形，如牛房、马房、奶厂、酒厂、皮革厂…等。

再者，夏天气象、如雷云风雨等，也是平常不容易看见的，教者应该乘此时机把他们教给儿童。又如夏天何以出汗？夏天何以膚黑？夏天何以特热？热从何来？怎样避热？晚间凉么？夏天用物与冬天同么？不同应该用什么？男的应该用什么？女的应该用什么？这些事情教者都应在夏天问问儿童，儿童不知道的，就讲给他们听。

六、秋天

秋天是收获的时候，教者可以把各种收获物教给儿童；秋天最易见的鸟是雁，教者就可以把关于雁的各种事情讲给儿童听；秋天好打猎，教者也可以把猎服、猎区、猎律……等讲给儿童听。

七、水与冬天

关于水的各种知识，顶好在冬天教给儿童；因为水的状态，在冬天容易讲明些。我们对儿童讲水的时候，可以对他们讲许多抽象观念，如“透明”“色”“臭”“清”“浊”“温”“凉”“动”“静”“力”……等都是。冬天除授儿童以水之各种观念外，还有霜、雪、日短、气寒、菌类、常青树等等知识可以教给儿童。

八、人

关于人的各种事情，教者宜比较的讲多一点儿，详一点儿才好。如人之需要、人之职业、人之五官、人之四肢、五官四肢之用处及卫生，这都是教者应对儿童讲明的。

总之，直观教授注重谈话。在儿童话法犹未明顺之前，教者应先使其对于各种实物有

明确之观念。

* 本篇原载1920年9月7日《北京大学日刊》第688号，题目下署“黄绍谷笔记”。

中西音乐的比较研究*

今天讲的并不是音乐的高深学理，也不是精巧的技术，不过想把研究音乐要知道的几件事来讲一讲，让一般喜欢研究音乐的有一点把握，不致白费工夫，得不偿失。因为近日学校，教唱歌的常常有误会的地方，这并不是教员的错，而是他的师承不够，因为我们中国已经一千多年没有办过一间音乐学校了。现在的唱歌教员多半是师范毕业的，但是唱歌一科在师范学堂是向来不注重的，简直叫它做随意科也未尝不可。以这种不注重的随意科修了资格，来当音乐专科教员，不用我说，人人都知道是不行的。但是，音乐同唱歌于美育很有关系，我们不能因为政府不注意音乐教育（就是有一两个人知道这件事很要紧，也想不出法子去筹一宗款来办一间音乐学校），就不研究音乐，或者听他们以讹传讹教下去。所以我很希望爱音乐诸君用科学的法子，做一种有系统的研究。无论研究中国音乐或外国音乐，科学的法子都用得着的；最好是能比较研究，因为有许多问题（不限定音乐）单独看它一面，不拿别样来比较一下，不容易明白的。我今天讲的就是音乐的比较研究法。

一、音乐教授法的比较

第一，音乐传授的法子是怎样？

历史上，我们周朝算是最重音乐教育的时候。然而，“成均”（相当乐科大学）的教授同乐官多半是盲人，他们因为没有眼睛，所以他们传授音乐的法子，自然是专用耳朵。不单教乐器是这样，就是指挥的（乐正），也用柷（始乐用）、敔（止乐用）、搏拊（状如圆枕，外蒙以皮，内实以糠，右手重拍曰搏，左手轻拍曰附）、牍、雅种种器具，或用手打，或撞击地上（近代用的拍板，也是两板互击），不外想教演奏者听出个拍子来，因为他们没有眼睛，不能看见在空中指挥。但是这样教法很容易不精确，学者若是没有好的耳朵，而又不讲究记谱的法子，就是有极好的音乐，也很容易失传了。我们自从有了这段盲人教音乐的历史以后，不独不改良记谱的法子，并且一路相沿下来，有眼睛的人传授音乐，也用盲人的教法（就是偏重听授），中间有用字谱教的，也不过记其大概，详细的地方，还是要学者去听。同是一个乐曲，人人演奏都有不同的地方，永远不能统一的。所以中国的好乐曲都因此失传了，诸君看看可惜不可惜呢？

在西洋各国没有这种历史。西洋的盲人，也有精于音乐的，但是古代音乐教育权不在盲音乐家手里，所以他们自古传来的音乐，就比较确实得多。自从9世纪以后，并且发明

谱表,记谱的法子一天进步一天,15 世纪以后的音乐,都能保存,并且演奏能统一,同是一个乐曲,处处人人奏法一样,这就是讲究记谱法的结果。我们中国的音乐家,因为不肯研究记谱的法子,就是作了许多美曲,会了许多技术,若是找不到一个好耳朵的学生或朋友,他的乐曲同技术就会失传啦。所以伯牙因为钟子期死了,就不再弹琴。假使伯牙会用好的法子把他的乐曲记起来,我们今天不是还可以有听听他的音乐的机会吗?

二、乐谱的比较

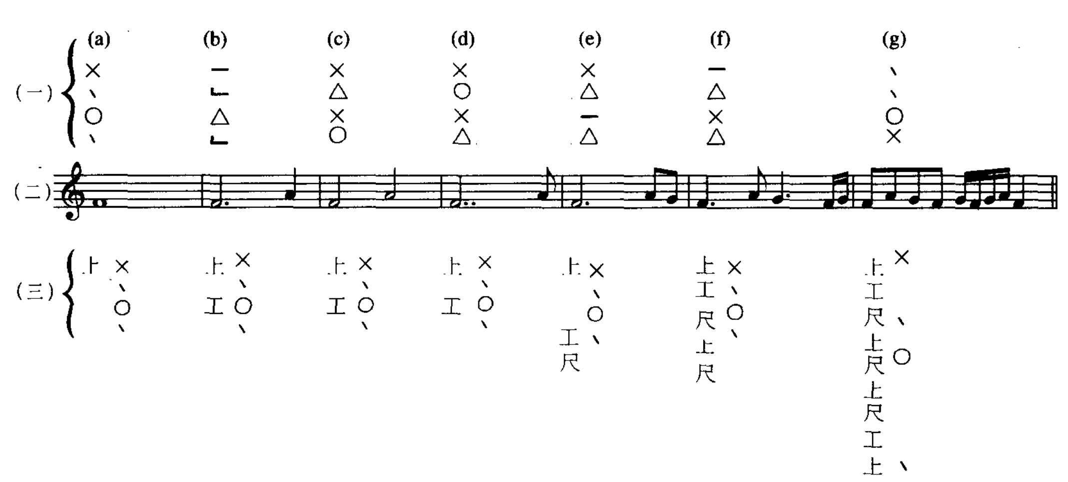
但是我们不能说中国没有乐谱,不过拿近代西洋乐谱比较起来,就觉得有许多不完全的地方。我现在把中国乐谱开列几个比较表在下面。

(甲)是记音的符号:

		黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
1	中国古代十二律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
2	古希腊记音用字母 歌曲用	K	I	H	Ƶ	Γ	Ψ	Φ	T	Σ	Π	O	M
	古希腊记音用字母 器乐用	≺	<	>	ᒪ	N	ᑕ	F	ꟻ	C	Ↄ	K	7
3	5 世纪后东罗马记音阶法	ɞ		9		㇏	ㄟ		ʒ		9		㇏
4	唐朝笛色字谱	合		士		乙	上		尺		工		凡
5	Hucbald(840 – 930)的记法	7		F		f	ı		F		F		И
6	9 世纪末记音用的字母	A		B		C	D		E		F		G
7	宋朝笛色字谱(在括弧内者姜白石用)	合	下四(四)	四	下乙(下一)	乙(一)	上	勾	尺	下工(T)	工	下凡(儿)	凡
8	朱熹用的字谱(见《朱子全书》)	ム	マ四下	く四上	丅一下	⊥一上	上	乙	人	丅工下	上工上	儿凡下	り凡上
9	明朝笛色字谱	合	背四	四	背一	一	上	勾	小尺	哑工	小工	哑凡	小凡
10	近代用五线谱记法												

(乙)是时值记法:

上表第一行是我国工尺字谱时值的记法,第二行是把第三行记的翻作五线谱。第一



行记法暂时开列七种(其实不止这数目),不过时值都是一样,所以第三行记法,是随便用第一行(a)种的记号记上,其余用别种记号,如 — ∟△ ∟,或×○×△等,自然可以类推。我们单把这两个例子比较一看,就知道五线谱统一的好处,还有八分加点音符(♪.)同十六分加点音符(𝅘𝅥𝅯.)三十二分加点音符(𝅘𝅥𝅰.)三种,用中国的记法是写不出来的。此外,中乐谱所谓跳板(记作 IX),有休止之意,但是远不如西乐谱休止符记法的完全了。(参看《音乐杂志》第 5 号《普通乐理》第 21 至第 23 例[1])。

我们单看这两个表,就知道绍兴以前中国的记谱法并不让西洋,不过自从绍兴末年废止教坊(相当今日的音乐学校)之后,一直到现在,记谱法一点进步都没有,这就是政府不提倡音乐教育的结果。他们西洋自从 11 世纪 Guido 发明五线谱之后(详细要看音乐史),记谱法已经焕然一新,到了 12 世纪又发明度量音符(Mensural - noten - schrift)▜■◆(第一种叫 Longa,第二种叫 Brevis,第三种叫 Semibrevis)三种,同他们的连合形(譬如▚▞▟等),记谱法已经进一步。1450 年以后,再用空白音符同加点音符(如□□·◇◇·♀♦·♦♦等),记谱法又进一步,但是这种方的音符,仍然嫌它不便抄写,所以从 16 世纪以后,写本的乐谱逐渐改用圆的写法,方的音符就逐渐废止了(但是印的乐谱到 18 世纪末还有用方音符的)。这种改良乐谱的事情,若是这九百年间,我们政府奖励研究音乐,我想我们中国人,也可以做得到的。但是他们欧洲人既然改好,并且各国都已经采用了,那么我们也可以采用它。这是我盼望的第一件事。西洋的记谱法可以采用,西洋的音乐教授法也可以采用啦。

三、乐器的比较

第三,是乐器的比较。乐曲的进化,同乐器的构造也是很有关系的。西洋有复音的音乐,因为 9 世纪的时候已经有风琴(这种风琴的构造和今天我们常见的不同,它的发音管没有簧的,我们学校用的风琴是有簧的,但是键盘是一样的)。因为有键乐器(风琴、钢琴的总名),最便于奏音阶同复音的音乐,所以西洋作曲家就作出许多用音阶组织成的乐曲(就不是全曲都用音阶组成,也有一部分或乐曲的动机——Motiv——是用音阶的)同复音

的歌曲。有键乐器还有一个便当的地方,就是从最低的音到最高的音都做好的,并且从头一个音到末了一个音可以用半音的奏法按出来。因为风琴的构造有这样便利,所以西洋作曲家同造乐器的,都想法子把各乐器都做成能奏半音阶,一面尽力把各乐器的音域扩大,最新式的风琴可以奏九十七个音,所以各乐器都以风琴为标准(西人叫风琴做乐器之王)。我们中国没有这段风琴历史(元朝时候从西洋输入过风琴一次,但是为数不多——十个八个的样子——并且放在宫廷作装饰品用,有时祭神也用来演奏,叫做"兴隆笙"。后来经郑秀改良过一次,叫做"殿廷笙",可惜不久就废去,因为这乐器单放在宫廷,并没有传出来),并且一千多年没有人研究改良乐器,所以现在用的乐器,还是同前一千年用的一个样子,音域最广的乐器也不过能奏三十几个音,管乐器多半不能吹半音阶;作曲的人又不大研究乐器的构造,所以要迁就乐器来作乐曲。乐曲既然为乐器所限制,一定难望其有复杂的发展,所以乐器的构造同乐曲是有关系的。
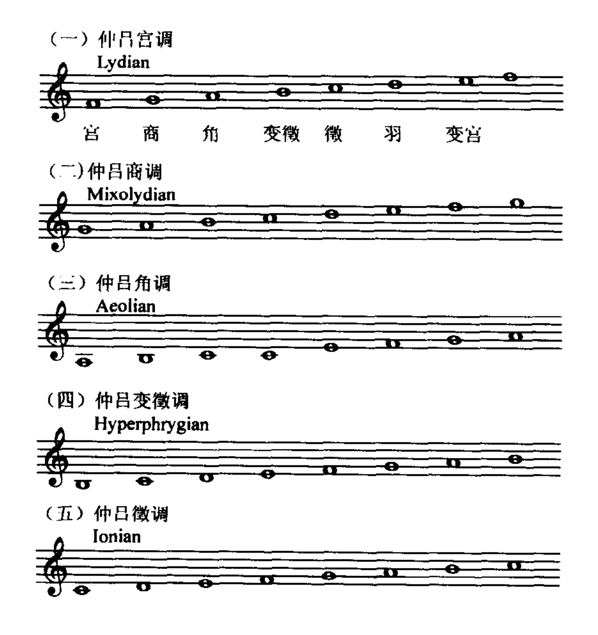
四、音阶的比较

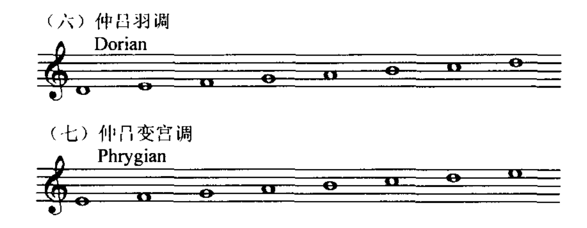
第四,是音阶的比较。乐器的构造没有发达以前,乐曲用的音阶,大概为乐器所限制。但是乐器构造已经进步之后,乐曲用的音阶,又操自作曲家之手了。从前(15、16世纪以前)欧洲寺院音乐用的音阶,并不止硬调、软调(就是长音阶、短音阶)两种(参看《音乐杂志》第7号《普通乐理》第四章"丙、寺院音阶"[(2)]。自从16世纪以后,作曲家爱用硬调、软调,于是那五种古音阶逐渐废法不用。中国音乐以用五声音阶的最多,七声音阶有宫调、商调、角调、徵调、羽调、变徵调、变宫调七种,后六种是从头一种推出来。譬如:仲吕宫调是从上字到上字(就是从F到F),一个黑键都不用,这七个音由下而上,有宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫等名目(丙表之一)这个音阶刚同欧洲古音阶的Lydian相当。朱载堉叫它做正调。从这音阶的商音起(就是以商为宫),由尺到尺(也不用黑键),就是商调;因为这七个音都在仲吕均(读作"韵")内,所以又叫做仲吕商调(同欧洲古音阶Mixolydian相当)。(见丙表之二)其余角调、变徵调、徵调、羽调、变宫调都是照这法子,从仲吕宫调的角音、变徵音、徵音、羽音、变宫音起排成的(见丙表之三、四、五、六、七)。总而言之,七声音阶不外这七种。现在西洋音乐用的,只有硬调、软调两种,这两种刚同我们的徵调、角调相当。此外,古乐中间有用羽调的,不过很少。中国音乐除五声音阶之外,最多用的是仲吕羽调,同仲吕宫调(近日学校唱歌集记这两种调,都用是西洋F硬调——即长音阶——调号,其实不对,因为这两种音阶并没有用下凡音——即变B音),其次是徵调、角调。俗乐曲也有用商调同变宫调的,但是变徵调还没有发见,我想一定是有的。因为现在中国的音乐乱杂得很,还没有大作曲家来整顿它。不过单就宫调、商调同变宫调的乐曲,已经有一点历史的价值。因为西洋音乐早已不用这种音阶,如果我们把用这种音阶的乐曲搜罗起来,用五线谱翻译它,很可以留来作音乐史的材料,这种材料在西洋找不到的。我现在把宫调(丁例)、羽调(戊例)、商调(己例)、变宫调(庚例)各录一例如下。我们细细研究羽调同宫调的关系,变宫调同商调的关系,刚和软调同硬调的关系(就是角调同徵调)一样,前者比后者都是低一个小三度。

五、译谱

还有一件事要注意的，就是译谱。我们不独把中国谱译作五线谱要注意，就是把五线谱译作简谱也要注意，不然，就很容易闹出笑话来。没有译谱之前，要有分辨曲调的知识。想得这种知识，非先研究普通乐理不可。最好能粗通和声学，然后着手译谱，因为音乐到底是一种专门的技术，不是随随便便可以对付过去，拿来作消遣用的。民国4年5月23日，北京政府颁布一首国歌（政事堂礼制馆刊行），听说这歌词是荫昌[3]作的，曲谱是一位昆曲家作的，由一位军乐队长译成五线谱，颁布各学校歌唱。岂想这位军乐队长，不独不会看昆曲曲谱，并且连他自己吹的筚篥（clarinetto）用改调记谱法也不知道（♭B的筚篥记谱是高记一音），于是把他译成的五线谱译作简谱，注明C调；他已经译成的五线谱明明是♭B调，而记简谱的时候，竟用7代1，其糊涂可以概见。此外如“宇宙”两字分开来唱，当中硬插入一个休止符，尤显出本人不谙句读。第八节的三连音符，第九节用的三十二分音符，又同节“山”字用的G音，都是原谱所未有；其余还有几处译错，读者细细一比较，就可以看出来。这歌以原来工尺字谱为主，译谱（甲）是某军乐队长译的，（乙）是我拟的译稿。北中国堂堂用的国歌，竟闹出这种笑话，军乐队长的无学不足为奇，但是北方政府当时竟没有一个能译谱的人，北方学校唱歌教员，也不见有几个人出来，依据乐理反对这种译谱法，一面将错就错，一路教下去，真是可怜，这都是政府无学的结果。所以我盼望研究音乐诸君，同爱乐诸君，如果想把中国曲谱译作五线谱，就要先研究普通乐理，方才有点把握。此外，还有一个黄钟音问题，我已经在《普通乐理》第一章第三节说过（见《音乐杂志》第4号[4]），今天可以不谈了。

（丙）
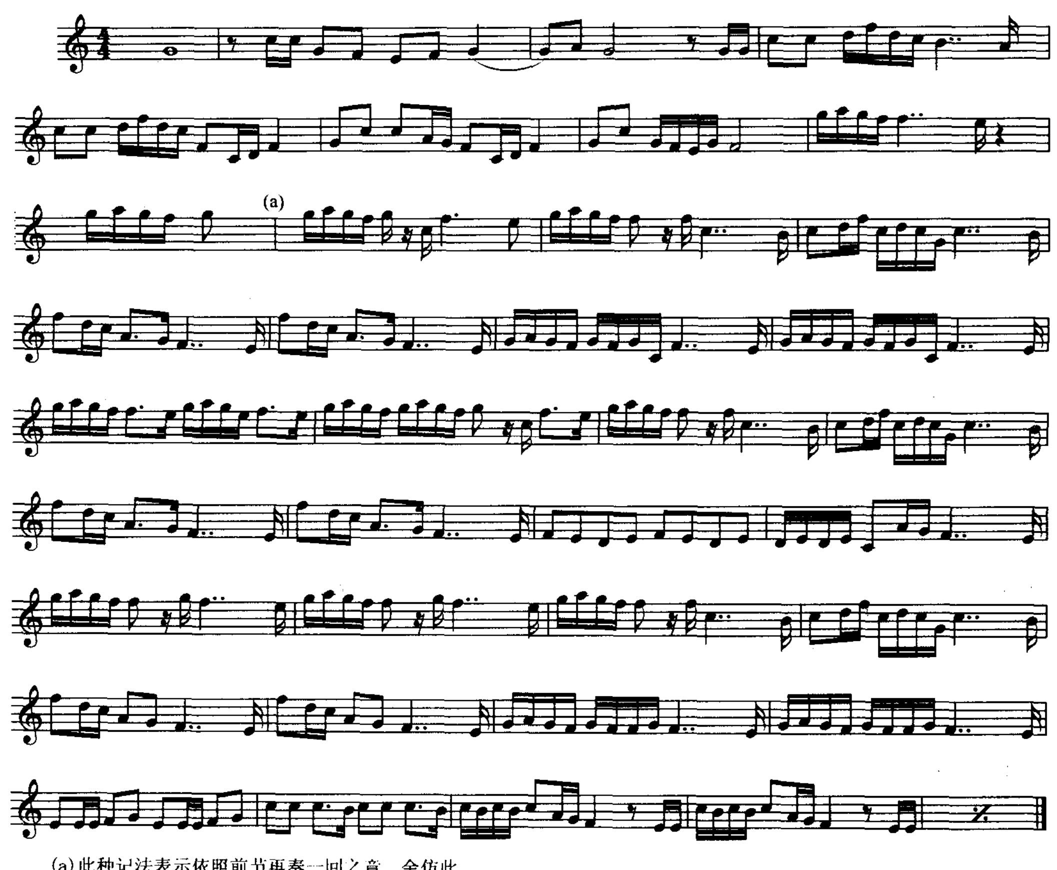




（丁）凤求凰（仲吕宫调）

（戊）万年欢（无射羽调）

（己）叠 落（无射商调）
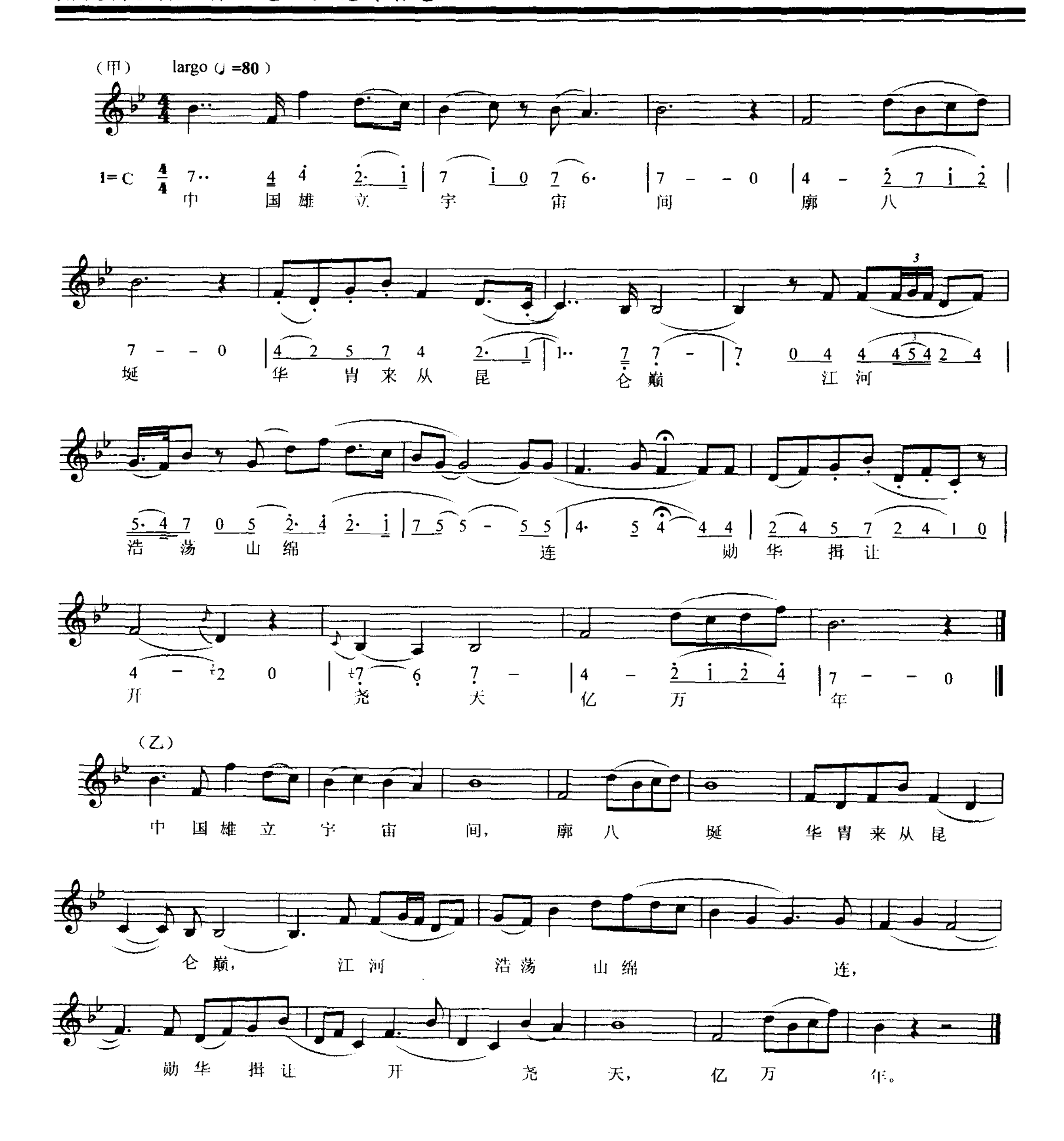
(庚)女地狱(仲吕变宫调)



(a)此种记法表示依照前节再奏一回之意，余仿此。

國樂樂章(原文)

中國雄立宇宙間
廓八埏
華冑來從崑崙巔
江河浩蕩山綿連
勳華揖讓開堯天
億萬年



* 本篇原载1920年10月31日出版的北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第8号。

(1)(2)(4)《普通乐理》为萧友梅所撰,内容包括:总论、第一章音名、第二章乐谱、第三章音程、第四章音阶、第五章音乐发达的梗概等,自1920年6月30日起至1921年9月30日,连载于北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第4号、第5-6号合刊、第7号和第2卷第7号。本文分别提到的参看该文有关谱例与章节,依次见上述《音乐杂志》之第1卷第5-6号合刊(1920年8月31日)、第1卷第7号(1920年9月30日)和第1卷第4号(1920年6月30日)。

(3)荫昌,满洲正白旗人,曾任北洋政府总统府高等顾问、侍从武官长、参谋总长等职。他为《国乐乐章》作歌词,以及下文提到的有关谱曲、译谱等史实待考。

乐友社缘起*

吾国音乐发明甚古，迄于今乃不逮西洋诸国远甚。其最大之原因有二：一词章义理之学盛行，鄙音乐为艺术而不屑道，于是一般社会不复知注意，埙篪琴瑟习见于诗文辞，及叩以器物节奏，则挢舌不能对者比比是也。一研究音乐理论者与技师踈隔太甚，分镳并驰约不相谋。一则高谈律吕，动以人心治道为说，而于实际流行之音乐迄无所影响。一则攻苦演习授受均近于神秘，其出类拔萃者亦未尝无绝人之技，然无学理以自尊其术，不能著书立说广为传播，历代良工绝艺，今日无一不成广陵之绝响，良有由也。以前者之原因，国内大多数人士不复知音乐。以后者之原因，少数习音乐者又不能互相补助，以促音乐之进步，宜今日音乐之不能望他国矣。同人等深思熟虑，窃以为今欲振兴乐学，有二道焉：输进西洋音乐之学理及技术，以增益吾国之所未有，此一事也。整理吾国旧有学说，发挥而光大之，此又一事也。其入手之方法，在使理论及技能者互相辅助，群策群力以图音乐之革新。其最终之目的，在使一般人士深知音乐之价值，而美感教育渐且普及于社会。循是行之，日进不已。他日世界音乐界中，或尚能容吾国占一席地乎。此本社创设之所由不能已也。传曰：人之欲善，谁不如我。诗曰嘤其鸣矣，求其友声。敬愿大雅宏达，褰裳而共济也。

发起人　萧友梅
沈彭年
杨祖锡
赵元任
甘文廉

［附］乐友社简章

第一条　本社定名为乐友社。

第二条　本社以研究理论，练习技能，期音乐日益进步为目的。

第三条　本社社员分三种，如下：

一、甲种社员 通晓音乐理论，能作曲者，或谙习乐器一种以上，及能独唱者。

二、乙种社员 现在正研习音乐者。

三、特别社员 提倡音乐赞助本社事业者（如捐助经费、乐器、乐谱、音乐书籍，及其他尽力于本社者）。

第四条 本社开会分三种，如下：

一、大会 年开一次。

二、例会 月开一次。

三、练习会 无定期。

大会日期临时定之。

第五条 开大会时，甲种社员有提出著作或演奏之义务，乙种社员有协助演奏之义务。

第六条 开例会时，甲种社员均应列席。

第七第 练习会由甲乙种社员担任演奏者组织之。

第八条 本社甲种社员年纳社费银一元，乙种社员及特别社员不纳费。

第九条 本社设干事二人至四人，书记二人，处理一切社务。

第十条 干事书记均名誉职，由社员公举之，任期一年。

第十一条 本社事务所暂设北京府右街饽饽房八号。

第十二条 本简章自开成立会日公决实行。

---

* 本篇原载1921年6月30日北京大学音乐研究会《音乐杂志》第2卷第5－6号。

近世西洋音乐史纲*

目　　次

17. Wolfgang Amadeus Mozart(1756~1791)

18. Ludwig Van Beethoven(1770~1827)

19. 其他各国的著名作曲家和钢琴家

(1) Luigi Boccherini(1743~1805)

(2) Muzio Clementi(1752~1832)

(3) Johann Baptist Cramer(1771~1859)

(4) Johann Nepomuk Hummel(1778~1837)

(5) Karl Czerny(1791~1857)

(6) Lgnaz Moscheles(1794~1870)

(7) John Field(1782—1837)

近世西洋音乐史纲

前编　乐曲发达时代(1600～1750)

第一章　德国作曲家

1. Händel(1685—1759)

Händel 在本国的生活　Georg Friedrich Händel(英国书作 George Friderick Händel)1685 年 2 月 23 日生在索逊国(Sachsen,德国联邦之一)的哈雷市(Halle),1759 年 4 月 14 日死在伦敦。他的父亲原来是宫里的一个理发匠,得过侍从医师的官衔的。他的父亲同一个牧师的女儿(名叫 Dorothea Taust)结婚的时候已经六十三岁了。Händel(以下用 H·代)自小就有音乐天才,但是他的父亲不喜欢他学音乐,等到索逊(Sachen - Weissefenls)某公爵都佩服这八岁小孩奏风琴,并且要帮助他学成音乐的时候,H·的父亲也不得不赞成。自从这时候起,H·跟他的同乡查厚(Zachau)风琴师受正当的音乐教育。1697 年他的父亲死后,留下的遗嘱,仍然希望他学法律,后来到 1702 年他真进了法科,同时又在一个大教堂里当了风琴师一年。过了这一年之后,H·决意离开家乡出外找事,开开眼界。当时在德国里边音乐最好的是汉堡市(Hamburg,因为自从 1678 年德国歌剧在那里的缘故),所以 H·就到那里去(1730 年)。在汉堡找到一位乐友叫马提孙(Matteson,当时的音乐著作家)。H·替汉堡市作了四套德国歌剧(但是当时都用意大利文作的)就是:

《Almira》、《Nero》(都是 1705 年作的),《Daphne》、《Florindo》(都是 1707 年作的)。这四套歌剧当中最好的结果是《Almira》。当时汉堡的歌剧著作家 Keiser 看见,就生了一点嫉妒心,把《Almira》和《Nero》两套歌剧的词略为改变,另外作曲歌唱,岂想弄巧成拙,大失所望,连在汉堡都站不住了。

Händel 在外国的生活　1706 年,H·给意大利某公子(Gian Gastone de Medivi)请到意大利去住了三年,起初在 Florenz 住,后来在罗马住,认得当时意国作曲家 Alessndro Scarlatti,Domenico Scarlatti,同许多音乐家。在意大利又作了几部歌剧(《Rodrigo》、《Agrippina》等),同 Oratorium(《La Resurre - zione》、《Triofo del tempo e disinganno》等),因此人家都知道他是作曲家。1710 年,H·头一次去伦敦,1711 年又回到德国,就 Hannover 选帝侯的聘,做他的宫廷乐师。但是从 1712 年起,H·就长住在伦敦,因为他在伦敦住了差不多有五十年,所以英国人说他归化了英国,简直不认他作德国人;但是在德国音乐界又不承认他是英国人,一来因为 H·生长在德国,二来因为他作的曲完全有德国的精神。在我们一方面,只管研究他的著作同他在乐界做的事业就够了,不必因国籍问题费去许多笔墨的。现在我把他在英国的生活来讲一讲吧。

17 世纪末的时候,意大利歌剧已经输入到伦敦,刚刚这个时候,H·从意大利来,并且是当时因为作歌剧在意大利有了名誉的,又因为他用十四天的功夫作好一套歌剧《Rinal-

do》,立刻出演,所以伦敦人非常欢迎他。1713 年作的《Utrechter Tedeum》也很受英人的欢迎,简直当他做复生的 Purcell(Purcell 是 17 世纪末的英国国民歌剧著作者,死于 1695 年)。英王后 Anna 看见他的著作这样好,批准每年赐他年金二百镑。但是 H·因此又得罪了 Hannover 的选帝侯,因为这侯爵同英王后当时刚刚不和的缘故。等到 1714 年英王后死了,Hannover 选帝侯去伦敦承继王位的时候,余怒还未息,对于 H·始初还装作完全不认识他的样子,后来 H·作一夜曲(Serenade)送他,然后方才相好如初。1716 年,H·同英王(佐治一世,就是以前的选帝侯)回 Hannover,H·在那里还作了一套德文的"苦难乐"(Passion),说明见本章4之(5)。返回伦敦之后,仍然从事著作。到1719 年,H·在伦敦创办一间歌剧学校(Royal Acadmey of Music)。这种伟大计划竟由私人发起,英王也不过补助一千金镑。H·一面尽力办理这个学校,一面从事作歌剧。学校的成绩,平均看来并不坏,不过到 1728 年,因为经费困难,卒之要解散了。在后,H·同人合份再办一个歌剧学校,也不过办了五年,仍然困于经费,再要解散。以后 H·遂专心作曲。1741 年双目不明,不能作曲,但是仍然担任演奏的一部分。他临死前八天,还指挥演奏他的 Oratoium《Messiah》,即此一端,可以见得 H·对于音乐如何热心了。

Händel 的著作 Händel 的著作有 Oratorium,歌剧,颂歌(Anthem)和各种器乐乐曲。其中最出名的是他的 Oratorium《Messiah》(1742),《Israel in Agypten》(1736~1737),《Judas Maccabaeus》(1746),《Gelegentliches Oratorium》(1746),《Jephtha》(1751)。H·作的歌剧虽然不少,但是比之 Oratorium 就差得多了。器乐乐曲有 12 首 Sonaten(奏鸣曲,小提琴、低音提琴用),13 首 Trio Sonaten(两个小提琴,或两笛、两洋唢呐[2]同一个低音提琴用的),6 首 Concert; Grossi(唢呐音乐会曲),5 首乐队音乐会曲(Orchester Konzerte),20 首风琴音乐会曲,12 首弦乐器用音乐会曲,同许多钢琴、风琴用的 Suite(连曲)、Phantasie(幻想曲)、Fuge(赋格曲)等。他的著作共有一百本,从 1859 年到 1894 年,Friedrich Chrysander 替他出版的。但是我们不要忘记 H·著作的特色,是注重表面的生活,并且能投当时听众的嗜好和要求。他的著作在英国到现在还常演奏的(在德国演奏的就是上列几种 Oratorium 同若干器乐乐曲)。总之,Händel 五十六到六十六岁十年间的著作,都是不朽的模范著作。因此音乐史学家都叫 Händel 做模范作曲家。

H·的人格 所作《Messiah》的演奏都用作慈善目的(孤儿院最多)。遗嘱捐千镑助穷音乐家。救济其师母 Zachau,尽孝于其母。H·极信宗教,故英人极崇拜他,以其老年尚担任演奏也。

2. J·S·bach(1685~1750)

Bach 的事略 德国的老模范作曲家除了 Händel 之外,第二个就是 Johann Sebastian Bach(1685 年 3 月 21 日生在德国 Eisenach 市,1750 年 7 月 28 日死在 Leipzig)。

Bach 一族在 17、18 世纪的时候,算是最懂音乐的,因为他们累代从小就受音乐教育,他们一家父子兄弟叔侄合奏的时候,都是认真演奏音乐,并不是拿来当消遣的。J·S·Bach(以下用 B·代)的研究同他的著作,尤其有系统,所以能够成为一个模范作曲家。我

们现在把他的事迹略为讲一讲。

B. 的父亲 Ambrosius B. 本来是市的乐师，但是 B · 少时很不幸，九岁就死了母亲，十岁又死了父亲，这个孤儿是单靠他的胞兄 Christoph B. 教养他。他的哥哥原来是 Johann Pachelbel（1653～1706，当时的风琴、钢琴师）的学生，现在教他弟弟音乐。

B. 自从小时候起，就很热心研究音乐，他哥哥所藏的钢琴曲集（当时出名作曲家作的），本来不许他抄写的，他也偷出来在月亮底下抄写。

B. 十五岁得到一个免费学额，进了 Lüneberg 的“Michael's Schule”（密卡耶理氏学校），受到该校教授 Georg Böhm（当时的风琴师）很大的熏陶。B. 因为 Lüneberg 离汉堡（Hamberg）不远（约 130 华里），所以常常走路到汉堡听 Reinken 同 Lübeck（当时的著名风琴师）的演奏。

B. 十八岁的时候（1703 年），头一次受了索逊王子 Johann Ernst 的委任，做他王府里私教堂的提琴师；做了不过几个月，他就不干，去当 Arnstadt 新教堂的风琴师，从这个地方，他又常走路到 Celle 听法国 Lully（1632～1687）作的曲。1705 到 1706 年，B. 又走路到 Lübeck（160 余华里）听 Buxtehude（1637～1707）的风琴演奏。B. 因为听这风琴演奏，几乎给人撤了他的差事，因为他听得太高兴，过了假期也忘记了，后来人家知道他的确有音乐天才，又宽恕了他。1707 年，在 Mühlhausen 当风琴师。1708 年，当 Weimar 公爵的宫里风琴师，一直到 1714 年，升任宫里的乐正。1716 年，在 Anhalt 侯爵那里当乐正，所管的多半是乐队同房中乐，所以，B. 在这里作的房中乐曲最多。

1723 年，B. 回到 Leipzig 城的 Thomas 学校当歌队指挥者（Kantor），又兼任该地大学的乐师，一直做了二十七年。他的著作力，在这时期内最能发展。他因为写谱过多，到了晚年双眼逐渐失明，后来卒之盲了。

B. 结婚两次，头一次（1707）同他的堂姐（同曾祖的）结婚，养了三个儿子；1721 年，（前妻死后第二年）又同一个乐师的女儿 Anna Magdalena Wilcken 结婚。B. 一共有六个儿子、四个女儿。B. 一家都很贫苦，而以 J. S. Bach 尤甚，因为他子女太多。不过 B. 未尝因为他的贫苦减去了他的研究音乐的兴味，他不独是个模范作曲家、风琴演奏家，并且是一个顶好的教员，所以他的学生，对于他感情很好。他的学生中最出名的，除了他的长子 Friedemann Bach，次子 Philipp Emanuel Bach（省写作 Ph. E. Bach）之外，还有 Krebs、Kirnberger、Doles、Altnikol、Kiütel 几个人。Ph. E. Bach（1714～1788）著作很多，算是最能承继父志的。

Bach 的著作　Bach 的著作由“Bach Gesellschaft”（Bach 公司）出版的（德国 Leipzig 的 Breitkopf und Härtel 印行），共有 59 卷，分开 13 部如下：

Ⅰ. KirchenKantaten19 卷，补遗 1 卷；

Ⅱ. klavierwerke（钢琴曲）4 卷；

Ⅲ. Kammermusik（房中乐）8 卷；

Ⅳ. Kammermusik mit Gesang（房中乐有歌者）4 卷；

Ⅴ. Orgelmusik(风琴乐)4 卷;

Ⅵ. Werki für Orchester(管弦乐队用);

Ⅶ. Passionsmusik(苦难乐)3 卷;

Ⅷ. Motteten,Chorale(合唱集),Lieder(歌集);

Ⅸ. Oratorium(祭神乐)2 卷;

Ⅹ. Messe(供奉乐)4 卷;

Ⅺ. Hohe Messe in H moll 1 卷;

Ⅻ. Magnificat in Dur 1 卷;Sanktus 4 卷;

XⅢ. Trauungskantaten(婚礼歌)与 Trauerode(哀歌)。

以上十几种著作,最要紧的就是第一种 Kirchenkantaten(寺院合歌曲的一种),B. 费了五年功夫作的,但是只有两百首留下来。这一歌曲,专供礼拜同祭日用的。他作了五部苦难乐(Passionsmusik),也只有两部传下来。Bach 公司出版的第 7 部有三卷就是《Matthäuspassion》、《Johannepassion》同《St. Lucas》。不过,末了一卷《St. Lucas》的真假,还是问题。此外,《H moll Messe》也是 Bach 所作供奉乐中的最大的一部。第 12 部五重音的《Magnificat》也是很著名的著作。第 9 部的《Oratorium》(内有《Weihnachts Oratorium》——《耶稣诞祭乐》、《Himmelfahrts Oratorium》——《升天祭乐》、《Easter Oratorium》——《复活祭祭乐》三种),比较苦难乐不见得有什么逊色(以上所讲是歌曲的特色)。至于 B. 的器乐乐曲,风琴、钢琴同别种乐器用的有 Präludium(引),Fugen,Phantasien,Sonate,Tokkate,Parliten,Suite(连曲),Konzert(音乐会曲),Variation(变体曲),ChoraleVorspielen(合歌曲引子)等。其中最出名的是他的《Das Wohltemperiertes Klavier》(《正音钢琴曲》,也可译作《平均调律的钢琴曲》)。这部分两卷,里头有 48 首 Präludium,同 48 首 Fugen(三、四重音的)。还有二重音同三重音的"Invention",也是钢琴用的。总之,B. 的钢琴曲,不独曲调结构细致,并且指法异乎常人,普通作曲家常常偏重于右手,但是 B. 两手并重,因此研究指法的想两手平均发达,必须多练 B. 的钢琴曲。

B. 既然如此伟大,死后,人家在 Eisenach 买了他诞生的房子,陈列他的著作同他用过的物品,叫他做 Bach 博物馆,一面到处建设铜像、石像(在 Leipzing、Eisenach 等地)来纪念他,Berlin、Leipzig、London、Paris、Königsberg 各处并且有 Bach 协会,专研究 B. 的著作。他的音乐一直到现在还给人演奏,给人研究,只有一天多一天(而以 Leipzig 为研究 B. 的中心点),可以知道他在音乐界的势力如何大了。

3. 其他 17 世纪的德国作曲家

Händel 和 Bach 的伟大,并不是完全高有师承的,譬如 Zachau(1663 ~ 1712),是 Händel 的先生;Christoph Bach 是 J. S. Bach 的先生。此外,他们间接上从当时音乐家(本国或外国的)的著作得来益处也不少。不过,Händel、Bach 都有创造的能力,Bach 的研究尤其有系统,所以他们能够青出于蓝,他们的著作,能够做后人的模范。我现在把 17 世纪的德国作曲家略为讲一讲:

（1） Johann Jacob Froberger(1616～1667)自小就有音乐天才，奥帝 Ferdinand 三世送他到罗马风琴师 Frescobaldi，(1582－1643)那里学音乐，所做歌曲乐曲不少(全集三卷，在奥京维也纳国立图书馆)。钢琴连曲(Suite)的次序是由他排定的。五线谱自从 Guido 发明之后，到 Froberger 才决定采用的。

（2） Johann Caspar Kerll(1627～1693)也得了奥帝 Ferdinand 的培植，到罗马作曲家 Carissimi(1605～1674)那里研究，也留下些风琴著作。他的著作有用近世音阶系统的倾向。

（3） Johann Pachelbel(1653～1706)也是风琴师、钢琴师，Christoph Bach 就是他的学生。所作的钢琴曲多是变体曲(Variation)。

（4） Georg Muffat(1645～1704)是研究过法国作曲家 Lully 很久的人，所以他作的曲，多用法国的装饰法。他的儿子：

（5） Gottlieb Muffat(1690～1770)也是风琴师，所作风琴以 Versett(过场曲，共 72 首)、Tokkaten 最多。

（6） Jan Adams Reinken(1623～1722)原来是荷兰人，精风琴技术，在汉堡充当风琴师多年。也著有风琴曲，及弦乐器乐曲。J. S. Bach 在 Lüneburg 的时候，常步行到汉堡听他的演奏。

（7） Dietrich Buxtehude(1637～1707)是 Lübeck 的 St. Mary 寺院(圣玛利教堂)的风琴师，所作钢琴乐曲，曲体甚自由，风琴曲也有两本。因为他常在寺院开下午风琴演奏会，所以附近各国都知道他。J. S. Bach 在 Arnstadt 时候也步行去听他演奏，得他的益处不少。

4. Motette，Kantate，Messe，Oratorium

16 世纪以后的复音音乐，除了新教的合唱歌曲之外，最要紧的就是 Motette，kantate、Messe、Oratorium 四种乐曲。

（1） Motette(意语 Motetto，英、法语 Motet)是宗教上用的复音的合唱曲，歌词用圣经语句，歌曲多由几个独立段构成，并且不用乐器伴奏的。

这种歌曲自从 Orlandus Lasso(1522～1594)以来，始初有一定的体裁。概分开三段，中段多用赋格(Fuge)走法，头尾两段是自由复音歌曲体。自从 Bach 以后，曲中始初有加入一段几部合唱或一句独唱的短句。Motette 同 kantate 相反，没有吟诵(Recitativ)的一部分，歌词内容也不是叙事的。不过多数注重写情，所以也可叫它做写情的复音歌曲(宗教上用)。曲中如果有伴奏的乐器，也不过只用大风琴一种，这就是和 Kantate 不同的地方。Motette 的著作者除 Bach 之外，还有 Heinrich Schütz，Mendelssohn，Brahms。

（2） Kantate(意语 Cantata)

“Kantate”这个名目，本来是对于“Sonate”(乐曲)的相对名词，就是“歌曲”的意思。大概普通所谓 Kantate 可以分开两种：

(甲)有写情性质，可以叫做颂，或赞美歌的；

(乙)同 Oratorium(见下)相近，有戏剧或叙事的内容的。

Kantate 是由合唱、独唱、器乐各段交互组织而成,独唱一段大概不指定何人,不象得 Oratoium 的样子。此外还有三种特别的 Kantate,就是:

(第一种)单音的 Kammerkantate,单有历史的意义的。这种是由几个 Arie(歌的一种)同吟诵(Recitativ)组成,大概用钢琴伴奏的,17 世纪初,颇盛行一时;

(第二种)教堂 Kantate(德语叫 Kirchen Kantate)。自从 J. S. Bach 作了这种 Kantate 之后,成为祝节用不可少之音乐。这种 Kantate 常用乐队伴奏。合唱、独唱、器乐各段是这种 Kantate 的内容,合唱曲尤为其中坚;

(第三种)是近世俗乐 Kantate,比如 Brahms 的《Triumphlied》、《Schicksalslied》(命运歌),同 Beethoven 作的第九大乐 Symphonie)末段的合歌,作曲者虽然没有用 Kantate 的名字,也算是俗乐 Kantate 之一。

(3) Messe(法语同意语 Messa,英语 Mass)

Messe 本来是罗马王 Gregory 一世起始初举行的一种法会。当时伴奏这种法会的单音 Gregorian 歌,已经构成 15 世纪中叶的(Dufay 以后)复音 Messe 的基础。歌的头一字到今日还保留起来。大概这种 Messe 分开六段,有合唱,有 Arie,有复音的独唱,但是没有吟诵(Recitativ),都是写情的性质。16、17 世纪的复音 Messe,或是不用乐器伴奏(所谓 A capella 体裁),或单用风琴伴奏。自从器乐乐曲逐渐发达之后,Messe 也占了重要的地位,用乐队伴奏,脱离教堂成了一种伟大独立的乐曲。Bach 的《Hohe Messe》之外,Beethoven 的《Missa Solemnis》,Schubert 的《Es der Messe》,Liszt 的《Graner Fest Messe》都属于这类。

(4) Oratorium(意语 Oratorio)

原字有"祈祷堂"的意思。这种著作原来在祈祷堂分幕演做的,因为它是一种大的叙事的戏剧,歌词大概取自历史或圣经。自从 Carissimi 以后,把应演做的一部用"讲者"替代,因此吟诵"Recitativ"和"Arie"甚为重要。但是 Händel 作的 Oratorium,性质近歌剧,而以合唱为中心。总之,Oratorium 译它作"唱奏而不演做的宗教歌剧"(或祭神乐)也无不可。

此外,另外有种特别的 Oratorium,就是:

(5) Passion(苦难乐)

演唱耶稣受难的故事的。属于这一类顶出名的就是 J. S. Bach 作的《Matthaüspassion》。

第一章 问 题

1. Händel 与 Bach 的幼年生活如何?
2. Händel 的著作最多是哪一种? 最好是哪一种?
3. Händel 所办歌剧学校的成绩如何?
4. 试述 Bach 晚年的生活。
5. Bach 的著作中于指法大加改良的是哪一种?

6. Bach 的歌曲著作最出名的是哪一种?

7. 17 世纪最出名的风琴师是谁?

8. Händel 和 Bach 的先生是谁?

9. Motette 和 Kantate 的区别在什么地方?

10. Messe 和 Oratorium 的性质有什么分别?

11. Passion 是什么音乐? 最出名的一套是谁作的? 试举其名。

第二章 法国作曲家

5. Lully(1632~1687)

Jean Baptiste Lully 1632 年生在意国 Florenz 城,1687 年死在巴黎。本来出自法国贵族(也有说他不是法国人的,不过还是前说比较有根据),他的父亲是做磨房的。Lully(以下用 L. 代)十二岁时候到巴黎,在 Mlle. de Montpensier 那里做帮厨,因为他有音乐天才,升为音乐侍童,后来因为他太轻佻,作诗讥讽王女,给人辞退了。

L. 本来是有名的提琴师,也曾从游 Métru、Roberday 两位风琴师,做过根本的研究,所以能够给法王路易十四世选做提琴乐队的提琴师(二十四人之一)。因为他很受法王的赞赏,所以不久(1652)就派他做这提琴队的指挥,第二年又任命他做宫中作曲官。L. 替宫里作的宴会用舞曲不少,路易十四并且用他的舞曲亲自跳舞。因为法王这样赞许,他所以常因事应该免职的,也受到了路易十四的赦免。L. 指挥的脾气最剧烈,他死的原因亦因为人侮辱了他的指挥竹[3],即此一端可以想见他的脾气。他的个性最好胜,有人同他竞争的时候,他一定想法子赢人家。1669 年法王把已经许了 Perrin(诗人)同 Cambert(音乐家)建设国家剧院的特权,转给了 L.,叫他改良从前的计划。

L. 找到一位诗人,能采用融化以前英雄悲剧的材料和神话的譬喻的,帮他作歌剧的剧文,有时并且限制他如何作法,但是送回他很厚的报酬。L. 自己作曲,因为剧文是用法语,所以他作的歌剧,能够做成真正的法国国民歌剧(不象得 Händel 用意大利文作歌剧的样子)。但是我们还要知道的就是:没有 L. 的歌剧以前,意大利的歌剧早已输入到法国,假使没有意大利歌剧的输入,法国音乐能够不能够独立发展,还是一个疑问。L. 作的管弦乐曲最能普遍发展的是:"Ouverture"(引)同"Balletmusik"(队舞曲)两种。他作的歌剧,在法国舞台流行了有一百年之久,但自从 Gluck(1714~1787)的著作出现之后,就没有人演唱他的。现在我把他的歌剧名目列在下边,这都是用总谱(Partitur)印成的全集,由 Ballard 公司出版的。此外由 Breitkopf und Härtel 缩印的(钢琴用),也有好几种,统在《Chefs d' œuvre classlques de I' opera Français》(法国歌剧模范杰作集)里边:

1. Les Fêtes de I' Amour et de Bacchus(1672);2. Cadmus et Hermione(1673);3. Alceste(1674);4. Thésée(1675);5. Atys(1676);6. Isis(1677);7. Psyché(1678);8. Bellérophon(1679);9. Proserpine(1680);10. Persée(1682);11. Phaéton(1683);12. Amadis de Gaule(1684);13. Roland(1684);14. Armide et Renaud(1686);15. Acis et Galathée

(1686)。

6. François Couperin(1668 –1733)

巴黎人,他父亲 Charles Couperin 是风琴师。Couperin(以下用 C. 代)一岁时死了父亲,后来跟他父亲的后任者 Jacques Thomelin 学音乐。C. 二十五岁的时候(1693),已经做宫里的古钢琴师(古钢琴法语叫 Clavecin,德语叫 Cembalo),教授法国王子。三十岁时继他伯伯的后任,在 St. Gervais 当风琴师。他有两个女儿,都是很好的风琴师(一个在某庵当风琴师;一个在法宫里当古钢琴师,兼教授王女)。

C. 的著作,在钢琴音乐史上占很重要的地位。所作小曲居多,喜欢用装饰音,这种作法正是从琵琶曲(4)生出来的法国钢琴曲的特色的地方。C. 所作 Suite(连曲)多用特别的曲名,但是于乐曲体裁并没有很大的更改,不过把琵琶曲(指洋琵琶)稍为扩大而已。但是他的乐曲确有一种优美的风趣。J. S. Bach 少年时候很喜欢学 Couperin。Bach 作的法国古舞曲(就是连曲),学 C. 的地方更多。

C. 作了四卷古钢琴曲,法国名叫《Pièces de Clavecin》(1713、1717、1722、1730 几年所作);第 3 卷之后,还有四个音乐会曲,法语叫"Concerto royaux"。此外还有:

1.《L' Artde Toucher Le Clavecin》(《古钢琴弹奏术》);2.《Les Goûts – Réunis ou Nouveaux Concerts》(《新音乐会曲》),附 Sonaten trio(三部合奏曲);3.《Le Parnasse OùL' Apothéose de Corelli》(《崇拜 Corelli 集》,1724);4.《Concert instrumental sous le titre d' Apothéoso composé àla Mémoire Immortelle de l' incomparable Monsieur de Lully》(《崇拜无比的 Lully 集》,1725);5.《Les Nations:Suites et Sonates en Trio》(1726);6.《Leçons de Tenèbres》(《夜课》)。

7. Jean Philippe Rameau(1683 –1764)

法国 Dijon 人,父亲是风琴师。他自小就有音乐天才,在中学学习了四年,以后就专攻音乐。十八岁时(1701 年),他父亲送他到意大利研究。不过他对于意大利音乐甚少兴味,所以留学意国一年,就跟着一个戏剧团回法国(此时 Rameau 当提琴师),在 Clermont 某大寺当了四年的风琴师。从 1706 年以后,就长住在巴黎,这年他出版他的钢琴曲《Piecès de Clavecin》第 1 卷。在巴黎,有两小教堂请他做风琴师,因此可以维持他的生活。1722 年出版他的和声学《Traité de I' Harmonie》。1726 年,同人竞争谋一个风琴师的事不成功。后来,找得一位美术保卫者 Pouplinière(当时的大地主),请 Rameau(以下用 R. 代)夫妇到他家住,并且要跟 R. 学作曲,又介绍他到一个很不容易进去的大歌剧院。R. 于是安心在他家里住了好几年。R. 作的头一部歌剧《Samson》,也给歌剧的院长拒绝了,因为他不喜欢歌剧内有圣经题目的。1733 年,R. 作的《Hippolyte et Aricie》登台之后结果很好,但是因此又惹起党派的风潮。后来,R. 卒之作成真正的法国式歌剧。法王路易十五世任命他作宫中作曲官,以后专心作曲。他的哥哥 Claude 是风琴师,妹妹 Katharina 是钢琴师。

Rameau 的著作　R. 的著作以歌剧为主,器乐乐曲也有两本,《钢琴曲之后附录练指

法》(《Pièces de Clavecin avec une Méthode pour la Mècanique des Doigtés》),可以知道他注意教授法,所以 Prof. Riemann 叫他做钢琴教育家。他的著作以前有几处替他出版的,但是不全。近年经 Saints - säens 等校正他的全集,最为完备,由巴黎 A. Durand et fils 印行,已经出版的有 11 卷(如下表 A),第 4 卷以后都是歌剧,已出版的歌剧大概是缩小的总谱,只有歌声同两三种乐器(多是小提琴和低音提琴)伴奏。

R. 又是理论家,著有和声学及理论书籍多种(如下表 B)。他对于音乐理论根本的思想,就是想把所有各种和弦统统归在最少数的基本和弦之内。以前的理论家,当转位和弦同原位和弦是两种和弦,而 R. 把转位和弦都统一在原位和弦里边。他说 e、g、c 的和声同 c、e、g 是一样的。他起初反对意大利理论家 Zarlino(1517 - 1590)的二元和声论,到 1737 年,又采用这说,并且把 Z. 氏的论据巩固起来。总之,Rameau 不独是 18 世纪的法国著名作曲家,并且是一个极聪明的理论家,能建设新和声系统。他的歌剧音乐比之前人作的所用的音也较丰富。

A

Ⅰ. Pièces de Clavecin(1706 年作)

Ⅱ. Musique Instrumcntatle

Ⅲ. Cantates

Ⅳ、V. Motets

Ⅵ. Hippolyte et Aricie(1733 年作)

Ⅶ. Les Indes Galantes(1735 年作)

Ⅷ. Castor et Pollux(1737 年作)

Ⅸ. Les Fêtesd' Hebé(1739 年作)

Ⅹ. Dardanus(1739 年作)

Ⅺ. La Princesse de Navarre(1747 年作)

Ⅻ. Nèlèe et Mithis(1757 年作)

XⅢ. Zephir(1757 年作)

以下都是歌剧[5],现正预备出版:

1. Platèe(1749);
2. Les fêtes de Polymnie(1745);
3. Le Temple de la Gloria(1745);
4. Les Fêtes de l' Hymen et de l' Amour(1747);
5. Zais(1748 年);
6. Pygmalion(1748);
7. Les Surprises del' Anrour(1759);
8. Nais(1748);

9. Zoroastre(=Samson)(1749);

10. La Guirlande(1751);

11. Acanthe et Cétphuse(1751);

12. Daphné et Eglè(1753);

13. Les Sybarites;

14. Les Paladins(1760);

15. Lysis et Delia(1754);

16. La Naissances d'Osiris(1754);

17. Anacréon(1757)。

B

1. Traité de l'Harmonie Reduite a ses Principes naturelles(1722);
2. Nouveau Systéme de Musique Théorique(1726);
3. Plan abrége d'une méthode nouvelle d'accompagnement pour la clavecin(1730);
4. Dissertation sur les Differentes Méthodes d'Accompan-nement pour le Clavier ou pour l'Org'ue(1732);
5. Géneration Harmonique(1737);
6. Démonstration du Principe de l'Harmonie(1750);
7. Novelles Réflexions sur la Démonstration de Principe de l'Harmonie(1752);
8. Observations sur Notre Instinct pour la Musique(1754);
9. Code de musique pratique(1760)。

第二章 问 题

1. Lully 的歌剧盛行了有几年?
2. Lully 的歌剧成为法国国民歌剧的理由如何?
3. 有人叫 Couperin 做法国模范作曲家,到底他作的钢琴曲有什么特色?
4. 法国作曲家同时也是理论家是谁?他的理论的根本思想如何?
5. 试述法国作曲家与德国作曲家不同之点。

第三章 意大利作曲家

8. Arcangele Corelli(1653~1713)

关于 Corelli(以下用 C. 代)少年事迹不甚明白,有人说他(据 Misc accad filarm 的记载)是 Benvenuti 的学生,1680 年之前仿佛已经到过德国 München、Heidelberg(海德尔堡)、Hannover 各处。1680 年以后住定在罗马,找得一个美术保护者(就是 Ottoboni 大僧正),住在他府里,一直住了三十几年,死后,Ottoboni 替他立碑,立石像。后来,德国 Pfalz

侯爵 Johann Wilhelm 追封他做贵族。

C. 是意大利提琴音乐模范作曲家的代表者，对于他的同时代的后辈（如 Abaco, Händel 等）有很大的影响。他自己本来是一个顶好的提琴师，不过他的演奏术，惯于用单简的法子表示感情，所以对于德国派（如 Baltzar, Strungk, Walther 等）提琴家用双弦演奏术，不大注意。C. 是 17 世纪意大利弦乐（独奏曲或三部合奏曲）作曲家的末了一个，据 Georg Muffat（1701）的证明，他是 concerti grossi（大音乐会曲）的创作者，1680 年，他的大音乐会曲已经惹起世人的注意。

他的著作 有 48 个 sonate a tre（三部合奏 sonate），分开四卷，每卷十二曲，Op. 1、OP. 3 都是 Kirchensonat（寺院 sonate），除提琴之外，用低音风琴或低音琵琶(6) 伴奏；Op. 2、Op. 4 是 Kammersonate（房中 sonate），用古钢琴伴奏（这四卷是 1683 到 1694 年作的）。此外，还有十二个独奏乐 sonate，提琴用的，就是 Op. 5。他最后的著作最伟大，就是十二个大音乐会曲（concerti grossi），两个小提琴一个 viola（中音提琴），一个 cello（大提琴），两个低音提琴（bass）用的，这就是他著作的第 6 卷（Op. 6）。他的著作，英、比、法、荷各国都有翻印。在德国，Chrysanders Denkmäler（Leipzig）里边，也有 J. Joachim 校订新印 Corelli 全集。

9. Alessandro Scarlatti（1659 ~ 1725）

在法国一方面，有 Lully、Rameau 两个努力作成一种法国派的歌剧，第二章已经讲过；在意大利一方面，正在这个时候，于歌剧一项也大加改革，A. Scarlatti（以下用 S. 代）就是当时最有名的作曲家。他生在（1659）意大利南部 Sicily 岛的 Trapani 城。有人说他是 Carissimi（1605~1674，风琴师）的学生。他作的第一套歌剧《L' errore innocente》，1679 年头一次在罗马演出。1680 年，在退了位的瑞典王后 Christina 宫里（此时住在罗马），演唱他的第二套歌剧《L' onesta négti amori》。1684 年，充该王后的宫中乐正。1694 年以后，在 Naples 当宫中乐正；1708 年，兼任该地的音乐学校 Conservatorie di Sant' Onofrio 校长，并且在 Poveri、S. Maria di Loreto 两处音乐学校担任教授，Logroscino, Durante, Hasse 都是他门下中的佼佼者。S. 因为在 Naples 做事多年，并且当时 Naples 是意大利最出名的一个地方，S. 的著作又有超过前人另创出一派，所以人家都叫他尼亚波里派（Neopolitan School）的代表者。1725 年，S. 也终老于 Naples.

A. Scarlatti 的著作 S. 的著作异常之多，单是歌剧已经有 115 种（其中已知标题的有 87 种），messe200 种（其中有十重音的），许多 Kantate（单藏在巴黎音乐学校的已经有 8 卷，据 Dent 编的目录，有 600 首用低音提琴伴奏的，有 61 首用别样乐器伴奏的），Oratorium14 种，Passion 一种，此外还有许多 stabat mater（天主教堂祭乐的一种，用乐器伴奏的复音歌曲），Motette, Psalm（赞美歌），miserere, Madrigale（有乐器伴奏的抒情歌），Serenade, 同 14 种二部合奏曲（风琴、钢琴用的 toccata 等）。S. 的著作虽然有这么多，但是出版的很少。现在把他最著名的歌剧同 Oratorium 开列在底下：

A. 歌　　剧

1. La Rosaura(1690);2. Teodora(1693);3. Pirro et Demetrio(1694);4. Laodicea e Berenice(1701);5. Tigrane(《母虎》1715)。

B. Oratorium

1. Il sacrifizio d'Abramo;2. Il martirio di S. Teodosia;3. La conceziône della Beata Virgine;4. La Sposa de' sacricantici;5. S. Filippo Neri;6. La Vergine addolorata;7. Sedecia;8. San Casimiro ré de Polonia;9. Agar et Ismaele esiliati;10. Giuditta;11. La Maddalena pentita;12. Il trióonnfo delle gràzie;13. Il mart'irio di S. Cecilia。S. 的兄弟 Francesco 也是乐师。

10. Domenico Scarlatti(1685－1757)

S. 的儿子,是当时出名的钢琴师,同时又是钢琴作曲家,名声并不让于他父亲。幼时随父学习,后来到罗马 Gasparini(Corelli 的学生)那里研究。所作也有歌剧,但是当时人家还是崇拜他的钢琴演奏术。当1709年Händel来罗马时,大僧正Ottoboni派他代表意大利的风琴钢琴演奏者,同Händel比赛演奏;D. Scarlatti(以下用D. S. 代)赢了钢琴,Händel赢了风琴。1715年,D. S. 在一个教堂里当乐正。1719年到伦敦当古钢琴教员,同他的叔叔开音乐会,并且试演他作的歌剧《Narciso》。1721年,应葡萄牙王之聘,到葡京Lissabon当宫中古钢琴师,兼教授葡王子。1725年回意大利。1729年,意王女与西班牙太子结婚时,D. S. 又应意王女之请,随同赴Madrid,一直到1754年再回Naples(有人说他在西班牙京城死的)。这二十五年间,关于他在西班牙生活的详细情形,很少人知道。

D. Scarlatti 的著作　以钢琴曲为主。就吾人知道的,单独 Abbàte Sàntini 所藏,就有349首钢琴曲同风琴曲,但是这数目还不算他的全集;C. F. Pohl 有304曲(手抄的)。D. S. 自己出版的有《Pièc. es pour le clavecin》两本,《Esercizii per gravicembolo》两种。

近年有许多新出版的 D. Scarlatti 钢琴曲集,我把著名的开列在下边:

Czerny 出版的有200曲;Breitkopf und Härtel 出版的有60个Sonate;Köhler 出版的有12个Sonate同Fuge;Tausig 出版的有3个Sonate;Bülow 出版的18曲;Schletterer 出版的18曲;Andre(在Offenbach)出版的28曲;Farrance 出版的《Tresor des pianisten》里边有100多个曲。至于他的全集,只有 Alessandro Longo 校订的一套(意国 Milano"Ricordi"乐谱店一版,从1906年起)。

D. S. 作的 Sonate 多是一段(由两小段的歌曲体组成,并无中段),曲中主题受提琴(violin)音乐的影响很多;但是 D. S 的著作所以能够传诸永远,都是因为他的想象力好的缘故。

第三章　问　　题

1. 由1683到1685年,欧洲出了四个大作曲家,是哪一国人?他们的名字叫什么?

2. Corelli 作的曲最多是哪一种？
3. Concerti grosso 曲是谁创作的？
4. 尼亚波里派(Neapolitan School)的代表者是谁？为什么叫他作尼亚波里派？
5. 意大利作曲家所作的曲最多是哪两种？
6. D. Scarlatti 作的 Sonate 的组织如何？

第四章　英国的 Virginal Music 与作曲家

11. “Parthenia”与“Virgnal Book”

Virginal 原来是处女的意思，当 16 世纪后半叶时(就是英国女王 Elezabeth 在位之时，1558 ~ 1603)，有一种音域不大、长方如小籍形的有键弦乐器(构造下章再讲)盛行于英国，少女尤其喜欢弹它(英女王 Elezabeth 同她妹子 Mary 都熟悉这乐器)，所以叫它做 Virginal(处女琴)。用 Virginal 奏的曲叫 Virginal 音乐。这种乐曲第一次(1611 年)由 William Hole 出版的，叫《Parthenia》，里头有 21 个曲是 Byrd、John Bull 同 Dr. Orlando Gibbons 三个人作的。这本乐曲简直叫它做英国钢琴乐曲第一次的刊行本也无不可(以后 1613、1635、1650、1659 各年，都有翻版)。此外还有几种 Virginal Book，多半是写本，内容有 Pavane(意大利古舞曲)，galliard(15 世纪古舞曲)，passamezzo(偶数拍子的意大利古舞曲)，courante，branle(16、17 世纪的行列舞)，allemanda，volte(快板古舞曲)，Jigg(即 gigue，英国古舞曲)，gr unds，Fantasie，PräLudium 等曲，都是 16、17 世纪作的。因为这时代 Virginal 盛行于英国，所以这些曲集都叫 Virginal Book，其实就是钢琴乐曲。这种曲集大概有四本：

(1)《Fitzwilliam Virginal Book》

也有人叫它做 Elizabeth 女王的 Virginal Book(其实不对)，内容有 416 个钢琴曲，是 J. Bull，W. Byrd，Th. Morley，P. Philips，Th. Tallis，J. Dowland 等作的。本来是写本(大约是 1625 年写的)，藏在剑桥(Cambridge)的 Fitzwilliam Museum；从 1897 年起，已经由 J. A. Fuller - Maitland 同 W. Barclay Squire 校正过，在伦敦 Novello 乐谱公司分期出版了。Virginal Book 最出名的就是这种。

(2)《Lady Nevill' s Book》

这本曲集小得多(只有 42 个曲)，但是作品年代早一点(到 1591 年止)。Byrd 作的最多，其中有一部分前一本已经有的。

(3)《William Forster' s Virginal Book》

有 78 曲，至 1624 年止。

(4)《Benjamin Cosyn' s Virginal Book》

有 95 曲，也是同时代的作品，作者除 Cosyn 之外，Orl. Gibons 作的也不少。

以上五种处女琴曲集的作曲者虽然不少，但是其中最重要的也不过三几个人：

(1) William Brad(1543 - 1623)

是伦敦人，也曾在 Lincoln 当过风琴师。1575 年同他的先生 Tallis(当时的风琴师兼

作曲家),领得专印专卖乐谱的特权21年。Byrd大概是英国寺院乐曲作曲家的最重要者,所以比国乐学者Fétis(1784~1871)叫他作“英国的Palestrina”(罗马最出名的寺院作曲家,原名Giovanni Pierluigi da,1524~1594),许多16世纪的英国曲集里都有他作的曲,譬如上边讲的《Fitzwilliam Virginal Book》,有Byrd的风琴钢琴曲70首,《Lady Nevill's Book》有他的曲23首,第三种“Virginal Book”(以下省写作V-B)有他的曲33首,第四种V-B有他的曲2首(以上器乐乐曲)。至于声乐乐曲,由他的出版所印刷的有五种如下:

1. Cantiones sacrae五重音,2册;2. Songs of sundrie natures三——六重音;3. Sacrae Contiones 2册;4. Gradualia ac sacrae cantiones三——六重音,2册;5. Messe三重音的、四重音的、五重音的各一套。此外还有一本:

6. Kanon曲集(1603年出版,共40首Kanon),是Byrd同Alf. Ferrabosco作的。

(2) Dr. John Bull(1562~1628)

十八岁以前跟William Blitheman学习音乐,1591年Blitheman死后,就继他后任做风琴师。第二年(1592)领得Cambridge同Oxford两大学的音乐博士学位。后来在Gresham College充音学教授。Bull长于演奏风琴,并且旅行荷、德、法各国,因此名盛一时。1613年以后,在比国当风琴师。他亦是有名的作曲家,不过他作的曲多是写本。第一种V-B有Bull的45曲,第三种V-B有3曲,第四种V-B有23曲。藏在奥京维也纳国立图书馆的有17曲;已印在“Parthenia”的有7曲。

(3) Dr. Orlando Gibbons(1583-1625)

也做过几任的风琴师。他的音乐博士学位是1622年Oxford大学领得的,他的著作已经出版的如下:

提琴用的三重音幻想曲(Fantasies);

处女琴用的琴曲(在“Parthenia”曲集内);

五重音的Madrigale同Motette。

此外,还有寺院用歌曲,散见于各种赞美歌集。

12. Henry Purcell(1659-1695)

17世纪英国惟一的大作曲家还要算是Purcell(以下用P.代)。他的父亲是伦敦Westerminsterabtei(大教堂名)的合唱教员。P.六岁死了父亲之后,跟Henry Cooke、P. Humfrcy、Blow三人学音乐。1679年以后,做过两任岁风琴师。1683年被任为宫中作曲官。他的著作最多是歌剧,据Barclay Squire详细研究,应该有54种;但是其中真正有歌剧价值的,只有《Dido and Aeneas》一种。此外如《Dioclisian》,《The Fairy Queen》,《The Indian Queen》,《King Arthur》几种,也不过可以叫做半歌剧,其余多不足道。歌剧之外,Kantate的著作也不少。1876年,由Purcell Society把他的全集16卷分期出版,到1907年已经印行的有15卷,内容如下:

卷1、4、8、10、11,都是Kantate;卷2、《Timon of Athen》;卷9、《Dioclisian》;卷3、《Dido and Aeneas》;卷12、《The Fairy Queen》;卷13、14、“Anthem”(颂);卷5、三部合奏“So-

nate";卷6、钢琴、风琴曲;卷7、四重音 Sonate10 曲。

总之,Purcell 的音乐虽然受了意、法两国的影响,在17世纪以前还能够代表英国国民性,因为的乐曲有沉暗著色的倾向,令人想起 Shakspesre。自从 Händel 来伦敦之后,P. 的音乐就逐渐失色了。

第四章 问 题

1. 什么叫 Virginal music?
2. Virginal 的曲集有几种? 最大的是哪一种? 已出版的有几种?
3. Purcell 的乐曲能够代表英国国民性的特色在什么地方? 他的著作最多是哪两种?
4. 16世纪末英国作曲家除 Purcell 外,还有几人? 试举其名。

第五章 钢琴的历史[8]

德语叫钢琴做 Clavier(或作 Klavier),本来不是钢琴的意思,这个字是从拉丁字 Clavis 来的,是"键"字的意思,因为这类乐器是间接用"键"奏的,不是直接用手指弹的,所以"Clavier"就字母的意思译作"键琴"比较还妥当些。不过近代这类琴,都用钢板钢弦来做的,所以索性叫它做"钢琴"。

我们若是研究键盘的来历,知道大风琴早已有键盘(大概在10世纪的时候),钢琴的键盘是仿风琴的,所以"键琴"这个名目又不如"钢琴"切实。

钢琴发达的次序大概可以分开三期:

(1) 直接击奏时期。在这时期的乐器为 Dulcimer(或名 Cymbalum 铜丝琴),Clavichord(小键琴)等;Hackebutt,Cymbal.

(2) 弹奏时期。在这时期的乐器,有 Virginal(英),Spinet(法),Clavicembalo(意),Cembalo(德),Clavecin(法),Harbsichord(英)。

(3) 间接用槌击奏时期。有桌琴(Pianoforte),翼琴(Flugol),尾琴(Piano a puene),小钢琴(Pianino)等,总名有槌钢琴。

13. Cymbalum,clavichord

钢琴的始祖有人说是 Monochord(独弦琴)。这一说的理由和证据都不很充分,因为"独弦琴"本来是一种调律用的仪器(用法仿佛今日的音义、音笛的样子),若是说它是弹奏弦乐器的鼻祖,不定还可以勉强说得过去,因为属于这类乐器不止钢琴一种。但是我们现在所讲的是有键弦乐器的历史,所以不能不从 Clavichord(亦名 Clayier)说起。Clavichord 字面有"键弦子"的意思,乐器形长方如小箱,前方有黑白键,内部紧张铜线(如图2),所以我们叫它做"小键琴"亦无不可。(18世纪中叶德国叫钢琴做"Clavier"就是从 Clavichord 这个字缩短的)。琴身无足,奏时要放在桌上,键的他端有直针,指按键时,直针从下向上击,琴音极小而颤,数键同击一弦,所以音域也很小,初时不过二十几个音,后来采用半音调律,到16世纪初已经增加到三四均(每均十二律)。自从那个时候起,Clavi-

chord 逐渐出名,就没有人用它了。这个乐器因为是用金属直针击的,不能不令人想起 Cymbalum(英国名 Dulcimer,如图 1,德名 Hackebrelt,法名 Tympanon,意名 Cemblo,就是铜丝琴,粤名扬琴),因为 Cymbalum 也是用竹棍击奏的,不过铜丝琴的奏法是竹棍自上向下击,Clavichord 是自下向上击。总之,Clavichord 不过是铜丝琴的变相,所以我们以铜丝琴为钢琴的始祖也无不可。至于 Clavichord 的键盘是什么时候采用的,还没有十分的证据,大概总在 13 世纪之后。铜丝琴当然比它更早,但是发明这个乐器的精确时期,还没有人证明。

14. Clavicembalo, Viginal, Spinet

Clavicembalo(亦名 Klavicimbalo)的发明,比较 Clavichord 稍为迟一点。这个乐器的形状略似三角形,据 Virdung(15 世纪末的德国人)的乐器史所讲,Clavicembalo 是从 Psalterium 发展来的,因为 Psalterium(又叫 Psalter)是一个古乐器,形如三角箜篌(如图 3),上张弦线(多至 30 几条),以指或以拨弹的。

Clavicembalo 与 Clavichord 不同的地方大概有四点,现在分列在下边:

一、Clavichord 是长方形,Clavicembalo 是三角形;

二、Clavichord 用几个键弹一个音,Clavicembalo 一键弹一音,并且各弦不用柱;

三、Clavichord 是直接击的,Clavicembalo 键的它端上方初时镶以尖硬的羽茎,后来改用金属,用以弹奏弦线,并且键之中部有捩机,手指离键,即可将有拨之端引回原位;

四、Clavichord 的音柔和而颤,Clavicembalo 的音硬而干。

Clavicembalo 大概用翼状的箱装载,有数足,但是没有踏板,所以又有人叫它做翼琴。它同 Clavichord 在 16 世纪时候最盛行,以后逐渐少用。到 19 世纪初有槌钢琴一天发达一天,这两种琴就没有人用了。

Clavicembalo 多有两个键盘(如图 5),上键盘的音比下键盘的高一均(十二律),演奏时候可以互相联络,增加音量。所以 J. S. Bach 很喜欢这个琴,他常用也是 Clavicembalo,不是有槌钢琴。

Clavicembalo 还有一种竖形的,箱形亦如三角,叫 Clavicytherium(如图 6),各弦都垂直向下,和 Clavicembalo 不同。其余各部的构造和 Clavicembalo 一样。大概因为 Clavicembalo 占地方太多,所以改成这个竖形,以便小房间也可以摆得下。这个乐器 17 世纪末还有人用它。

还有一种小乐器,英国叫 Vriginal(处女琴),法国叫 Spinet(这名字从意大利 Venedig 的钢琴制造者 Spinetus[1503 时人]来的),外形同 Clavichord 一样,不过内部构造和 Clavicembalo 相似,每键只弹一音,键盘的音比寻常的钢琴高一均。

至于 Clavicembalo 的音域,各国用的不一样,16 世纪中叶时候西班牙人用的最低音到大 C;15010 年时候英国用的最低音到大 F,最高音用到 a,用了好久;16 世纪末英国用的最高音到 c 音。

15. 有槌钢琴(Hammer Klavier)

Claviembalo 虽然比 Clavichord 进步一点，但是它的声音短而干燥，并且音的强度没有变化，所以这个乐器在乐队里同别种乐器合奏还可以的，若是独奏起来就觉得它有许多缺点，所以不能不另想法子去改良它。把间接弹奏的法子废去，再采用击奏法（象得铜丝琴的样子），不过用槌代棍，间接击奏，所以这类钢琴叫有槌钢琴。

有槌钢琴是谁发明的？这个问题不知争论了多少时候，最后已经证明是意大利 Padua 的乐器工匠 Bartoloeeo Cristori1711 年发明的，原来的名字叫 Glavecembalocol Piano Forte（“可强可弱的键琴”的意思）；他改良这乐器的目的，就是注意可强奏可弱奏，所以用这名字。这琴内部的机器，和今天我们用的翼琴（如图 8）大同小异，不过当时用皮包裹槌首，现在改用厚泥，琴形如长桌，所以我译它做桌琴（如图 7）。

Cristofori 虽然发明了这琴，但是并没有传播出去。等到 1726 年德国 Dresden 的风琴工匠 Gottfried Silbermanu 再加改良，做成翼琴的样子之后，索性把原来的名字缩短做一个字，叫它做 Pianoforte（或 Fortepiano），就是强弱琴的意思。后来为省地方起见，把它做成柜形，叫小钢琴（Pianino），或竖钢琴（英语 Upright pianoforte，如图 9）。至于它的内部构造，这百年间改良了好几次，有德国式的，有维也纳式的，有英国式的，其中以德国式最好。详细的地方是乐器学范围内的事，这里暂不必讲。

第五章　问　题

1. 钢琴的发达分开几期？
2. 钢琴的始祖是什么？
3. Clavichord 和 Clavicombaio 的不同点如何？
4. 翼形的钢琴有几种？
5. 有槌钢琴是谁发明的？头一个 Pianforte 是什么时候做成的？

后编　新时代（1750 年以后）

第六章 新时代的模范作曲家

新时代的模范作曲家大概分歌剧作曲家同乐器作曲家两类，代表第一派的有 Gluck、Méhul 两人，代表第二派的有 Haydn、Mozart、Beethoven 三人。这五人之中，以 Haydn 等三个人尤为伟大，因为他们不独留下不朽的著作，并且把许多乐曲制定一种永久完全的形式，其中以 Sonata（大曲）最著名，所以也有人称呼他们三人做作大曲的伟人。

16. Franz Joseph Haydn（1732 – 1809）

Haydn 的事略　Haydn 于 1735 年 3 月 31 日夜生在奥国之 Rohrau 城，所以亦有人说他是 4 月 1 日诞生的。他的父亲是一个穷车匠，有子女十二人，Jeseph 是他的第二个儿子。他的母亲颇爱唱歌。德奥风俗，每当假期或晚间，家人常聚在一块唱歌，小 Sepperl（Haydn 小时的名字）对于节奏的感觉和他听觉的锐敏，自小就已经给人家看出来，不过

他父亲没有力量栽培他。他的表伯以为这小孩有可造就,把他带回 Hainburg(他在此地当教员),送到一个学校的歌队里,指导他去学唱歌、提琴同其他种种乐器。

1740 年,奥京 St. Stephen 大寺的乐正 Reutter 来 Hainburg 看学堂,很赏识 Haydn 的嗓子,于是把他请到教堂歌队里做歌童,唱最高音。可惜 Reutter 单叫他在歌队里练习,对于他应学的音乐理论绝不留意。后来到 1745 年,Joseph 破了嗓子,不能再唱最高音,由他的弟弟 Michael 来替他,Reutter 乐得借一点小事故,索性把 Joseph 赶走了。Haydn 被逐之后,身边无一文,此时他不过十七岁。有一天晚上,天正下雨,天气又冷(此时刚 11 月),他在路上站了一夜,无家可归。等到第二天早上,才遇着一个熟人,名字叫 Spangler,从前在学堂同他一起唱歌的。这人也是很穷,不过他能想法子,把 Joseph 带回家里,腾出一席之地给他休息。Haydn 得了这个栖身的地方之后,竭力去找小事情做,譬如在军乐队合奏,或在办喜事、丧事的乐队里合奏,或在歌队里合唱,有空的时候就作些小曲(如 Serenade、园游会曲等)。他虽然这样辛苦过日子,但是他的音乐因此逐渐印入人心,人人都知道,这是 Haydn 的音乐,因为他常同乐队聚在一块,因此又知道各种乐器的功用。

Haydn 十八岁时,在奥京人家顶楼上赁了一个小房间,并且找到一个坏的 spinet,于是天天对着这个琴研究各种有用的乐曲。对于 Philipp Emanuel Bach 作的 Sonata 尤其注意;关于理论书籍如 J. J. Fux 的《Gradus ad Parnassum》同 Mattheson 的指挥法,都很热心研究。恰巧那个时候意大利歌剧脚本著作家 Matastasio 也住在这所房子里,知道顶楼上小屋里,有这样天才的青年,于是把他请出来教他意大利文,并且介绍他到一位西班牙妇人家里,教她的女孩钢琴。这位西班牙女子的唱歌先生,原来是一位出名的歌剧著作家,名字叫 Porpora,因此知道 Haydn 的天才,于是利用 Haydn 帮他忙伴奏,自己教回他几点钟作曲,作为酬劳。不过有时 Porpora 待 Haydn 简直象仆人一样。Haydn 因为热心学作曲,并不以为羞耻,因此他又认得 Gluck、Wagenseil、Dittersdorf 各音乐家。

Haydn 第一次作的(1755 年)弦乐四部曲(^{b}E 调),在 Fürnberg 男爵庄里初次演奏,很得男爵的赞赏。1759 年,并且得男爵的介绍,在 Morzin 伯爵的私教堂里当指挥,月俸有 200florin(约 170 元)。Haydn 看见自己的境遇可以过得去,于是同一个理发匠的女儿(名字叫 Maria Anna Keller)结了婚。岂想这位女子是一个极不知音的,并且最爱争论,播弄是非,等到 Haydn 发觉时已经悔之无及。Haydn 受了她的累四十年(1760 - 1800),而且无所出,可算是 Haydn 一生中最不幸的一件事。一方面 Morzin 伯爵又解散他的小教堂,因此 Hanydn 几个月没事做。幸而他作的第一部 Symphony(大乐)为 Esterhazy 侯爵听见,异常喜欢,于是聘请 Haydn 做他的小乐队(只有 16 人)的副指挥(时为 1761 年)。到 1766 年,正指挥 Werner 死后,Haydn 就被升为正指挥,此时,他管的乐队已增加到 30 人。

现在要把当时德国的乐队情形来讲一讲。自从意大利歌剧的引子(Overture,用乐队伴奏的)当作音乐会的乐曲演奏,很受社会的欢迎,因此凡用几种乐器合奏的乐曲(譬如音乐会曲,弦乐三部曲、四部曲等),作的一天多一天,而以 Symphony(大乐)为最重要的作品。当时德国人士对于乐队音乐之振兴,举国若狂,富家人常与别家联合组织音乐团体,

作各种器乐与声乐的练习。中等人家亦逼他们的佣人当音乐的职务,可以学乐器的就劝他们学乐器,以便演奏时可以多几个人出台,当作一种很体面的事。由于当时有许多音乐作品没有印刷的,各音乐团体不过彼此交换他们的乐曲写本而已,因此便生出许多指挥上的困难,因为不是作者本人指挥便不能表示曲意的妙处,所以当时富家人多聘请作曲家指挥本家的乐队。Haydn 在 Esterhazy 家,就是当这个职务。

自 1769 年 Haydn 移居于 Esterhazy 侯爵邸以后,陪同侯爵率领乐队到奥京演奏过几次(Haydn 亲自指挥),因此又认识当时的著名音乐家。1785 年 Haydn 到维也纳(Vienna)的时候,又遇见 Mozart,惊叹他的天才,Mozart 亦极佩服 Haydn。后来因 Mozart 的介绍,Haydn 的著作在乐界上越发受人敬重了。

1790 年,侯爵 Nikolaus Esterhazy 死后,他的弟弟 Anton Esterhazy 把乐队解散,辞退了 Haydn,但是依照他哥哥的遗嘱辞,送回 Haydn 1,000florin 的年金,他自己再加送 400。Haydn 也把自己的房子卖去,搬到奥京住,此时生计颇能独立。侯爵 Anton 又请他到伦敦旅行。Haydn 一生只去过伦敦两回(头一回在 1791 - 1792 年,第二回在 1794 ~ 1795 年),此外没有离开过奥国。现在把他的伦敦旅行讲一讲:

在 1787 年的时候,W. Cramer(1745 ~ 1799)已经想请 Haydn 到伦敦组织专门的音乐会,但是未能成功。后来到 1790 年,提琴师 Salomon 在伦敦再发起这种音乐会,亲自劝 Haydn 担任指挥,并且答应送回 Haydn700 金磅;但是 Haydn 要亲自指挥他新作的大乐(Symphony)六套。结果非常之好,Haydn 大受各方面祝贺,因此同 Salomon 再定一个 1792 年开音乐会的合同。1791 年,他在 Oxford 大学被授予音乐博士学位。1792 年回国,路过德国 Bonn 城,再次遇见 Beethoven(1790 年第一次旅行时已见过一次)。此时 Beethoven 二十二岁,Haydn 约他来奥京,并且答应教他。可惜其间 Mozart 已经于 1791 年 12 月在维也纳去世。Haydn 失去这个至友,心里自然十分难过;幸而 Beethoven 果然践约于 1792 年 11 月来奥京,Haydn 见了这位青年音乐家,当然喜出望外,于是尽力教他作曲,一直到第二次英国旅行为止(就是 1794 年 1 月)。Haydn 的第二次英国旅行也是同 Salomon 提琴师一起组织音乐会,在伦敦过了两个音乐季(每年 10 月到次年 3 月叫音乐季——Konzert-saison),结果也不让于第一次旅行。1795 年 8 月,他经由德国汉堡(Hamburg)、柏林(Berlin)、Dresden 各城,一路受人欢迎,然后回维也纳。其间,Harrach 伯爵一面在 Haydn 家乡 Rohrau 替他立铜像(半身)。等到 Haydn 回到维也纳,侯爵 Nikolaus(Anton Esterhacy 侯爵已于 1794 年故去,这是小 Nikolaus 侯爵)又再组织乐队,请 Haydn 担任指挥。Haydn 此时已经没有谋生的必要,于是专心著作。他六十五岁时作的《Die Schöpfung》(《创造》),同《Die Jahreszeiten》两部 Oratorium 最著名,连同他作的奥国国歌曲谱,深入人心,令人不能忘记。《创造》和《四季》两部已经于 1798 年、1801 年先后试演。Haydn 七十六岁时再演奏《创造》,他的朋友同许多王族的代表都出席敬听,为 Haydn 一生中最后的荣誉。后来到第二年(1809 年)。拿破仑军攻入奥国,占领奥京。Haydn 向来是极爱国的,因此受了很大的刺激,于 5 月 31 日死去了。

Haydn 的著作 Haydn 著作甚多。E. von Mandyczewsk 有一个计划,替 Haydn 在 Breitkopf und Härtel 印刷局出一部全集,预定出 80 本,1914 年已印行了 4 本 Symphony(大乐),以后应该出版的是钢琴曲、Oratorium 等,后来因为欧战的关系,一时又中止了出版。现在把 Haydn 各种著作分类列在下边:

1. Symphony(大乐)104 套(有说不止此数的,但是否是他作的,不甚靠得住);2. 歌剧的引子(Opera Ouverture);3. Divertissement 与 Kassation66 种;

(以上为管弦乐合奏的)

4. 弦乐四部曲(Quartette——77 部;5. 钢琴、大小提琴三部曲(Trio)35 部;6. 钢琴、大提琴、长笛三部曲 3 部;7. 弦乐器与其他乐器的三部曲 30 部;8. 小提琴与中音提琴(Viola)二部曲 6 本;

(以上为细乐,或名房中乐——Kammermusik)

9. 钢琴音乐会曲(Klavierkonzert)20 部;

10. 提琴音乐会曲(Violinkonzert)9 部;

11. 大提琴音乐会曲(Cellokonzert)6 部;

12. 其他各种乐器的音乐会曲(如低音提琴,Bariton 六弦提琴,Lyra——18 世纪时提琴的一种,长笛、角[9]等);

(以上为音乐会曲)

13. 钢琴 Sonate34 首;14. 小提琴 Sonata12 首 15. 六弦提琴 Sonata175 首;

(以上大曲——Sonata)

16. Oratorium3 部;17. Messe14 部;18. Offertorium13 部;19. Te Deum2 部;20. 歌剧 24 部;21. 小歌舞剧 2 部;22. 苏格兰歌集与 Wales 歌集(三重音、钢琴、大小提琴伴奏)各一部;23. 歌曲 36 首;此外尚有各种歌曲若干首。

(以上为声乐乐曲)

Haydn 是新器乐乐曲的第一个模范作曲家,因为他能把各种曲体作成一种固定形式,所以又有人称他做大乐(Symphoy)与弦乐四部曲的创作者;大曲体(Sonata)也是自从有了他的著作之后,才完备的(大概分三部,第一部多是快板,第二部慢板,第三部亦是快板,多是 Rondo 体,有时亦用变体曲 Variation 或 Menuett 代替它)。至于声乐乐曲,当然以《Die Schŏpfung》(《创造》)与《Die Jahreszeiten》(《四季》)两部最有名。他所作歌剧不过为 Eisenstadt 的一个小戏院作的,此外在别处并没有演唱过,所以并不出名。大乐 104 套中最有名的,也不过下面所举几种:

1.《Die Symphony mit dem Paukenschlag》(《打鼓大乐,1791 年作);2.《Die Symphony mit dem Paukenwirbil》(《擂鼓大乐》,1795 年作);3.《Oxford Symphony》(1788 年作);4.《Abschieds Symphony》(《告别大乐》,1772 年作);5.《La Chasse》(《打猎大乐》,1781 年作)。

17. Wolfgang Amadeus Mozart(1756~1791)

没有讲 W. A. Mozart 的传记之前，要先把他父亲的事迹略讲一下。他的父亲叫 Johann Georg Leopold Mozart，是奥国 Augsburg 人，家道也不甚佳，不过他是一个很好的提琴师，在大学学法律的时候，所用的学费，都是从教授音乐赚来的，后来在某大僧正处当过副指挥及作曲官。他有七个儿女，其中五个都不到一岁就死去了，剩下两个就是 Wolfgang 同他的姐姐 Nanerl。因为这两个儿女有绝代的音乐天才，所以他们父母二人的生活，差不多要跟住他们的儿女来定规。老 Mozart 本来也是作曲家，作的曲并且颇不少，后来看见他儿子几岁已能作曲，他就把作曲的事放下来。Mozart 的姐姐是一个很好的钢琴师，常同他的弟弟作音乐会的旅行，后来嫁了一位男爵，活到七十八岁。

在音乐家传记当中，关于少年时代的事迹，没有比 Mozart 再多的。现在把 Moart 的传，分作两段讲：

Mozart 少年时代的事迹　W. A. Mozart 生于 1756 年 1 月 27 日（在奥国 Salzburg 城）。他的音乐天才，显露非常之早，他对于音乐的嗜好，尤其惹人注意。四岁时候就想学人在钢琴上弹琴，五岁半时候，已经当童子合歌队队员，在 Salzburg 大学礼堂合唱 Eberlin 作的 Sigsmundus Hungariae rex；1762 年，Wolfgang 才六岁，同他的姊姊 Nannerl（此时十一岁）两个已经常常合奏。他们父亲看见自己的儿女演奏成绩这样好，于是决意同他们旅行演艺去。头一次的艺术旅行，由奥国到德国 München（是年 1 月），第二次（是年 9 月）到奥京维也纳。当时 Mozart 在 Ybbs 庵演奏大风琴，僧人听见后惊讶，如何受奥宫的优遇，如何同王女 Maria Antoinette 交际，都是很出名的逸话。人人都以为 Mozart 是一个神童，所以有好几个诗人，用各国语言作了许多咏神童的诗。老 Mozart 看见头一年的艺术旅行成绩这样好，决意下年替他们计划一个较大的旅行，经由德国、比国，到巴黎去。他们所停留的地方，不是公侯贵族的府邸，就是国王的宫廷，在 Mainz（德国莱因河岸的一城）开过几次音乐会，异常受人欢迎。1763 年 11 月才到巴黎，受到德国公使的招待（住在使馆），Grimm 伯爵极热心保护这两个神童。他们当着法王的面演奏过之后，再开了两次音乐会（都是公开的）。当时 Mozart 不独演奏而已，并且已经会作曲。他在巴黎作了四首提琴大曲（Vionlin Sonata），两首赠给法国王女 Victoire，两首赠给伯爵夫人 Tess'e。Mozart 由巴黎到伦敦，在英国王族之前同他的姊姊再演奏音乐。当时英王后的乐正 Johann Christian Bach 用种种法子考验 Mozart 的音乐天才，后来看这个小孩能即席作各种乐曲，即席伴奏，极难的乐曲亦可以随便改调，于是异常惊异，证明他的天才真是天生的，不是人力可以学得到的。Mozart 在伦敦又作了六首提琴大曲送给英王后 Sophie Charlotte。后来，Nassau - Weiburg 的王女请他到海牙（荷兰京城），Mozart 另作了 6 首提琴大曲送给她。在 Lille（比国西境大都会），Mozart 病得很重；在海牙时，同他的姐姐一齐得了致命的病，卧床四个月，他们父亲一时束手无策，但后来竟然医好了。回国时，再过巴黎，Grimm 伯爵觉得 Mozart 又大进步，惊叹不止。他们经过的都会，如 Dijon（法属）、Bern、Zürich（瑞士属）、Donaueschingen、Ulm、München（德属），无不开音乐会，一直到 1766 年 11 月底才回 Salzburg。这三年的艺术旅行，十岁以内的小孩做得到的，在全部音乐史里边，只有 Mozart

一个人,称他做神童,真正一点不错。Mozart 回到家乡以后,就作第一部 Oratorium(《Dis Schuldigkeit des ersten Gebotes》"第一诫之义务")。在 Salzburg 认真研究了一年之后,再向奥京旅行去。到奥京不久,因为有痘症发生,避居别处。后来回奥京时,同他的姐姐在奥王 Joseph 第二宫里演奏过一次;当时奥京还没有公开的音乐会,所以他们没有出台演奏。Mozart 作了一套歌剧《La Finta Semplice》(1768 年初次在 Salzburg 演唱),又作了一套一幕的歌剧,名叫《Bastien und Bastienne》,在一个私人团体的地方试演过一回。1768 年 12 月 7 日(此时 Mozart 十二岁),有一个孤儿院教堂举行落成式,Mozart 指挥一个大音乐会,演奏他作的《Solenne Messe》。第二年,Mozart 被任命为大僧正的音乐指挥。1769 年 12 月,Mozart 同他父亲到意大利(这回他的姐姐没有同行),在各教堂戏院开的音乐会,来听的人非常之多,几乎无立锥之地。当时意大利各地的有名乐师(如 Milan 的 Sammartini, Bologna 的 Martini,Padua 的 Vallotti 等),都来认真严格考验这个奇童 Mozart,所得结果异常满足。Mozart 到 Naples 时,也大受意王的欢迎。到罗马时,法王赠他一个金骑士十字勋章,所以后来 Mozart 自署"Cavaliere Mozart"(骑士之义)。1770 年,他们父子在 Milan 过耶稣诞节,试演 Mozart 作的歌剧《Mitridate,Ré di Ponto》,一连演了二十次,均得各方面异常之喝采。1771 年回 Salzurg 之后,又作一部 Oratorium《La Betulia liberata》。那年秋天再去 Milan,因为大公爵 Ferdinand 同 Modena 王女结婚,作了一部夜曲(Serenade)贺他们。这部曲演奏之后,觉得 Hasse 作的歌剧《Ruggiero》大为失色了。1772 年,Salzburg 的大僧正去世,新大僧正接任时,Mozart 又作了一套歌剧《Il Sogno di Scipione》。那年耶稣诞节,Mozart 又到 Milan,试演他的歌剧《Lucia Silla》。自从这年之后,一连数年专心作曲,所作以大乐(Symphony),Messe,Konzert(音乐会曲),细乐乐曲(Kammermusik)为主。1775 年为 München 举行快乐节(Carnival),作了一套滑稽歌剧《La Finta Giardiniera》,亦极受人欢迎。是年贺 Salzburg 的大公爵 Maximilian,又作一套歌剧《Il Rè Pastore》(以上为 Mozart 二十岁以前的事迹)。

Mozart 二十岁以后的事迹 Mozart 虽然有这样好的天才、名誉和成绩,但是始终还没有得到一个薪俸较优的事情,加以大僧正一方面又不许他请假,所以他父亲认为有出外觅事的必要。到了 Mozart 二十一岁的时候,他父亲就教他母亲陪同他到德国找事去。他们先到德国 München 住了好久,仍然找不到事。后来经过 Augsburg、Mannheim 等地,因为无事可做,就到巴黎去。在巴黎演奏过他作的大乐一部,虽然结果很好,可惜他的母亲在巴黎去世(1778 年 7 月)。Mozart 悲恸下,不得已回到 Salzburg,再就该地大僧正的音乐指挥职,1779 年被任命为 Salzburg 的宫中风琴师。München 这方面,又委托 Mozart 作这套《Idomeneo,Rè di Creta》歌剧(1781 年初演)。后来因为种种关系,Mozart 不能不辞去 Salzburg 的音乐指挥,到奥京维也纳去。在维也纳住了好几年,始初被任命为奥帝宫中作曲官,薪俸 800florih(时 1787 年,他三十二岁)。此时 Mozart 有机会可以演奏他的大部著作。当 1781 年,奥帝曾请他作了一套短歌剧《Die Entführung aus dem Serail》,就是《Belmonteund Constanze》。1785 年作了一套歌剧《Die Hochzeit des Figaro》。《Don Juan》这套

歌剧是 1787 年为 Prag(布拉格)市作的,可惜演唱的人技术太寻常,以致这两套歌剧因此大为失色,所以 Mozart 异常愤恨,因为他想起少时如何受人崇拜,今日的著作,因为演唱不好,竟落在维也纳寻常作曲家之后。所供的职,报酬并不算优,加以他的夫人(名 Konstanze Weber,1782 年结婚的)不善理家,以致入不敷出,常常因家计琐事阻碍他的著作,所以于 1789 年,他决意随 Lichnowsky 侯爵到柏林旅行去。Mozart 这回在 Dresden 索逊王宫,在 Leipzig 的 Thomas 教堂都有演奏,最后在 Potsdam(普鲁士夏宫所在地)王宫演奏,普鲁士王 Friedrich Wilhelm 大加赞赏,立刻任命 Mozart 做第一乐正,薪俸 3,000tater(每个 taler 合华币 1 元 5 角)。岂想 Mozart 向来抱爱国主义,宁可没有饭吃,不愿做外国官吏,竟不受普王的任命,于是他一生顶好的机会,就算失掉了。Mozart 回到奥京之后,奥帝又委他作了一套歌剧《Cosi fan tutte》(1790 年)。Mozart 临死前几个月,还作了两套歌剧,《Titus》就是《La Clemenzadi Tito》;一套是替 Prag 市恭贺 Leopold 二世加冕作的(1791 年 9 月 6 日)。《Die Zauberflöte》一套,是替维也纳作的(1791 年 9 月 30 日)。他最后的著作,就是那一部《Requiem》(祭死者的音乐,Messe 的一种)。他临死的前几天,还要人演奏给他听,自己带病坐在椅上,仍然很热心的指挥,岂想这部乐曲就是给自己送终的,此时为 1791 年 12 月 5 日。

Mozart 死后,不独葬式异常简单,并且连正当的坟亦没有一个,因为人家把他葬在一块义地里边;葬的那一天,由于天气太坏,所以没有一个朋友送他到坟上,以致 Mozart 的真坟竟没有人敢证明在哪处。Mozart 死后,他的夫人再同一个丹麦国务院参事(名叫 G. N. Nissen)结婚,只剩下一个儿子(名字同他父亲一样,1791 ~ 1844),亦是钢琴师,做了音乐教员多年,亦有著作,不过远不及他的父亲了。

这样看来,Mozart 的传记真奇怪极了,他的少年时所受各国王公贵族的优待那样隆盛,临死时同死后的情形,又简单到这个样子,甚至葬在义地内,连他真坟都没有人认得,妻子改嫁别人,剩下孤儿一个,这种情形人人看起来没有不替他鼻酸的。不过,外国哲学家中有人讲过:“真正的艺术家(或伟大人物)只知为后世造幸福,自己身受的荣辱贫富在所不计,因为一个人的生命是有限的,后来的时代是无穷的”。所以,我们读 Mozart 的传记,只有佩服他的高尚的精神就够了,因为他一生作曲,不知道牺牲了多少幸福,也不过想多留下一点好音乐给后人听,做一个模范,这就是他为后世造福的地方。Mozart 死后 50 年(1841 年),始初有人在他家乡 Salzburg 建立纪念碑,第二年在他诞生的房子设立 Mozart 博物馆来纪念他。在奥京维也纳的 Mozart 铜像,是 1896 年(死后 105 年)建立的,可见对于世界上真正有功的人,后人总不会忘记的。我们对于这样短命的 Mozart 留下作品如许之多(见下表),只有惊叹而已。至于 Mozart 的个性温雅而诚实,他的性情虽然不象得 Beetoven 的庄重,但是比之 Haydn 较严谨。他著作的体裁,最能把意大利曲调的愉快性质,与德国曲调的深远性质融合为一。同他相似的有 Mendelssohn 和 Schubert 两人,这两人的作品多而容易作成,两人都短命(Schubert 三十一岁,Mendelssohn 三十九岁),更似 Mozart。Mozart 的著作虽然是普遍的,但是他的歌剧同乐队乐曲、细乐乐曲都极有进步,并且

创造出一种不朽的美。他所作歌剧如《Don Juan》、《Cosi fan tutte》、《Die Hochzeit des Figaro》、《Die Zauberflote》,至今还常在欧美舞台上演奏的。关于 Mozart 著作的师承,近年已经有人证明,他同他的父亲都是学 Mannheimer 派的(Mannheimer 的代表者是 Johann Stamitz 同 Franz Xaver Richter 两人,他们的大乐曲于 1745 年已经在巴黎、伦敦早就给人家看重,并且已经印行了)。据 G. Schünemann 的证明,Mozart 幼时的作品,多是由他父亲改过的,并且有几种不过是由 Mozart 抄写的,并不是他自己的著作。这种事我们也相信是有的,不过于 Mozart 的伟大仍然没有伤害,因为他后来的著作确超过前人的缘故。但是,在理论方面研究 Mozart 的著作,知道他没有受过最严格对位法的教育,这亦是他父亲的弱点,亦是 Mannheimer 派的弱点。

Mozart 的著作　德国 Leipzig 的 Breitkopf und Härtel 乐谱出版公司,从 1876 到 1886 年,替 Mozart 出了一套全集,全部分开九集,各集内容大约如下:

Ⅰ. Kirchenmusik(寺院乐曲),内有:15 首 Messe,1 首 Requiem,5 首 Kantate 与 Oratorium,7 首 Litaneien 与 Vespern,31 首小宗教歌曲。

Ⅱ. Opera Musik(歌剧),其中最著名的如下:《Die Entfuhrüng aus dem Serail》、《Die Hochzeit des Figaro》、《Don Juan》、《Cosi fan tutte》、《Titus》、《Die Zauberflöte》。

Ⅲ. Konzertgesangsmusik(音乐会歌曲),内有 47 首 Arien、Duette、Terzette、Quartette。

Ⅳ. Lieder(歌集):61 首歌与轮唱歌(Kanon)。

Ⅴ. Orchesterwerke(乐队曲),内有:41 首 Symphonien,31 首 Kassationen、Serenaden、Divertimento,24 首 Tänze、Märsche 与各种小曲。

Ⅵ. Konzerte(音乐会曲),Salonstücke mit Ochester(用乐队奏的客厅乐曲),内有:10 首 Violin Konzerte,10 首管弦乐音乐会曲,25 首 Klavierkonzerte。

Ⅶ. Kammermusik(细乐),内有:10 首 Quintette,32 首 Quartette,5 首 Duos 与 Trios。

Ⅷ. Klaviermusik(钢琴乐曲),内有:22 首 Sonaten(内四手的占 5 曲),3 首 Phantasien,15 首 Variationen,18 首钢琴小曲,35 首 Kadenzen。

Ⅸ. Orgelmusik(风琴乐曲),15 首 Sonaten 与伴奏曲。

18. Ludwig Van Beethoven(1770～1827)

Beethoven(以下用 B. 代)于 1770 年 12 月 16 日生在德国莱茵河岸的 Bonn 城。德国人当然说他是德国人,但是他的祖父(名字同他一样 1718～1773)生在 Antwerpen(现属比国,当时属荷兰),所以,B. 不能算是一个纯粹的德国人。他的祖父曾当过某侯爵的乐正,他的父亲也是在 Koln 侯爵的乐队里供歌人之职,那么看起他家里几代可算是一个音乐的家族,不过,他的祖父同他父亲都没有作曲。B. 自小就有音乐天才,可惜他父亲家道贫寒,不能请好教师来教儿子,自己因为没有受过很好的音乐教育,又不能多教 B.,所以,B. 的音乐天才还是自己去要它发展的。但是他并不是没有先生,譬如:风琴师 Van den Eeden,歌人 Friedrich Pfeiffer(1779～1780 在 Bonn 教 B.),提琴师 Rovantini(此两人住在 B. 父亲家里),Willibald Koch,Zeese,Chr. Gottlob Neefe,都是 B. 幼时的先生。B. 八岁时候已

经会弹钢琴,会拉提琴,十二岁时已经会奏 Händel 同 Bach 作的钢琴曲,并且作了 3 首 Sonatine(钢琴曲),送给侯爵 Maximilian Friedrich。他的先生 Neefe 异常赞赏他,说他是第二个 Mozart。至于 B. 的普通教育,自从十一岁在一间 Tirocinium(中学的预备学校,大约与高等小学相当)修了之后,没有再进高级的学校,以后都是他自己独学的。他十三岁时候,在一个侯爵的乐队里伴奏。1787 年,侯爵 Max Franz 送他到维也纳,本来他想到 Mozart 那里学作曲,后来被叫回 Bonn 去。那一年,他的母亲死去以后,他的家庭越加不幸,加以他的父亲有嗜酒的习惯,所以 B. 更觉不快乐。好在那个时候,德国人热心音乐,B. 因此认得几个高尚的朋友,其中来往最多的是 Breuning 一家。这家人是受过很好教育的,B. 同他们来往之后,不独把自己不好的习惯改好,并且在他们那里又认得几位很热心提倡及保护音乐的人,比如 Waldstein 伯爵,是当时最赏识 B. 的天才的,他说服 Bonn 的侯爵送 B. 到维也纳留学去。此时,Haydn 同 B. 刚有约,所以 1792 年 B. 居然领得官费到维也纳去,并且可以践约,从游 Haydn。B. 到维也纳去的时候,已经带着许多从前作的曲。他在 Haydn 那里除了一部作曲学之外,学得并不多,因为 Haydn 本来不是一位音乐教育家。所以 B. 又秘密到 Johann Schenk(奥国作曲家,1753 ~ 1836)那里学作曲,他给 Haydn 看的稿,多半已经由 Schenk 改过的,但是 Haydn 当时没有知道。后来,Haydn 第二次到伦敦旅行去的时候,B. 又在 Albrechtsberger(奥国作曲家,1736 ~ 1809)处学了 15 个月的对位法(这是 1794 年的事)。此外,从 1792 到 1802 年,B. 又常到 Antonio Salieri(1750 ~ 1825)处学戏剧的作法。那么看起来,B. 的先生并不少,无怪乎他作的曲能把各派的长处融化而完成它。这就是他伟大的地方。

B. 自从离开 Bonn 之后,就没有什么职业,单靠他的著作来过日子,好在当时买他的著作的,亦能够出相当的报酬。但是侯爵 Lichnowsky 以为这样不足以奖励及保护美术家,又自己每年送给 B. 600florin 的年金。后来,Jerome Napoleon 同 Rudolf 公爵,Lobkowitz、Kinsky 两位侯爵联合一起,每年送给 B. 4,000florin 年金,专为留他在维也纳。可惜这份年金到 1811 年以后就没有了。

B. 从 1800 年起,因为用耳过度,已经有一点聋,1811 年以后越来越聋,最末了这几年,简直退稳独居,不敢见人,因为他只能在他想象界内听见他的乐曲,不能真正用耳听见他的乐曲。岂想他最好的著作,就是聋后作的。后来他得了肺炎病,于 1827 年 3 月 26 日就同这世界永别了。他出殡那一天,有两万人送葬,可见当时维也纳人爱慕他的程度了。B. 的性急和感觉灵敏,一半是由他父亲遗传来,一半是因为境遇不好养成的。常常对于一事一人有所愤懑,无从发泄时候,就借乐曲来发表,所以他的著作最能够把极难表示的感情表示出来。若是拿我们文学家来比较,只有司马迁的文章同杜甫的诗可以配得起他,所以称呼他"乐圣"并不是没有理由的。B. 又是一个极爱共和的人,他常指君主为暴君,他作的第三套大乐(Eroica),本来预备送给拿破仑的,因为他当时还以为拿破仑是一个真民主,后来看见拿破仑自称帝,他就把这套大乐的标题(写着呈与拿破仑字样)撕去了。

他的著作 大概可以分作三期研究他:

第一期著作(大约是从1790到1803年的著作)的立脚点,大概还不出Haydn与Mozart之上。这期内著名的乐曲,为第一、第二套大乐,同Op.29以前的钢琴、提琴sonata。

第二期著作(1864~1815年)最能表示他自己的伟大。这期的著名乐曲,有钢琴Sonata(Op.29到Op.57),歌剧《Fidelio》(1803~1805),第三到第六大乐。

第三期著作都在1815年以后,如Op.58以后的钢琴sonata,第九套大乐同《Missa Solemnis》几部曲,是这期中的不朽之作。

他的全集由Breitkopf und Härtel分二十四类出版(1864~1887年),有一本补遗是1888年出版的。全集又可以大约分开七种如下:

Ⅰ. 乐队用乐曲:2首Messe(C dur,Die Missa Solemnis in Ddur);1首Opera《Fidelio》(1803~1805);1首Oratorium《Christus am Olberge》(1800年);9首Symphonien(1. C dur,1800年;2. D dur,1802年;3. bE dur《Eroica》,1804年;4. bB dui,1806年;5. c moll,1805年;6. F dur《Pastorale》,09年;7. A dur,1812年;8. F dur,1812年;9. d moll mit Schiller' s《Hymne an die Freude》,1817~1823);1首Orchester Phantasie《Die Schlacht bei Victoria》(1813年);1首Jugend Symphony(1910年Fritz Stein在Jena发现的);3首Leonoren Ouverture(1807年);1首Ballet《Prometheus》(1801年);1首《Egmont》(1810年);1首《Die Ruinen von Athen》(1811年);《König Stephan》(1812年)。

Ⅱ. Konzerte(音乐会曲):1首Violinkonzert D dur(1806年);5首Klavierkonzerte(1795~1809年作的);1首Triple Konzert(钢琴、小提琴、大提琴,同乐队合奏,1804年);1首Phantasie(钢琴、乐队与歌队合奏,1800年);1首Bondo ♭B dur(钢琴乐队用,遗稿);2首Romanze(小提琴与乐队合奏);1首Violinkonzert(Fragment),2首Märsche,12首Menuette,12首Deutsche Tanze,12首Kontertänze(以上五种皆乐队用)。

Ⅲ. 歌曲:3首Kantete;1首《Meeresstille und Glückliche Fahrt》(歌队与乐队用);1首《Ah perfido》(Sopran独唱与乐队合奏);1首《Tremateempj》(三重音合唱与乐队合奏);2首《Opferlied》、《Bundeslied》(三重音合唱与三种吹乐器合奏);1首《Elegscher Gesang》(四重音合唱与弦乐队用);1首Duett与66首Lieder(钢琴伴奏);18首Kanons(轮唱曲);1首《Gesang der Monche》(三重音歌);7卷苏格兰、爱格兰、威尔士歌集(钢琴、大小提琴伴奏)。

Ⅳ. 大曲(sonata):38首Klavier sonata;10首Violin sonata;1首Sonata fuer Horn und Klavier(Op.17);5首Cello Sonata;1首Sonata fuer Klavier 4 hangdig。

Ⅴ. 变体曲(Variation):1首Variation fuer Violine und Klavier;3卷Variation fuer Cello und Klavier;7卷Variation fuer Flote und Klavier;21首Variation fuer Klavier;2首Variation fuer 4 Handig。

Ⅵ. 各种钢琴曲:1首Rondo fuer Violina und Klavier;4首Rondo;3卷Bagatelle;3首Präludium;7首Menuette;13首Ländler;1首Andante;1首Phantasie;1首Polonaise;3首Märsche fuer Klavier 4 Händig。

Ⅶ. 细乐乐曲(Kammermusik):3 首 Duos fuer Klarinette und Fagott;8 首 Trios fuer Klavier,Violine und Cello;2 首 Variation fuer Trio;2 首 Trios fuer Klavier、Klarinette und Cello;1 首 Klaviertrio;4 首 Streichtrios;1 首 Serenade fuer Flöte Violine und Viola;1 首 Trio fuer 2 Oboen und Englishhorn;4 首 Klavierquartette;16 首 Streichquartette;1 首 Fuge fuer Streichquartett;3 首 Equal fuer 4 Posaunen;1 首 Quintett fuer Klavier und Bläsinstrumente;1 首 Fuge fuer Streichquintett;1 首 Sextett fuer Blasinsrumente;1 首 Sextett fuer Strcichquartett und 2 Horner;1 首 Bläser Oktett;1 首 Rondino fuer 8 Bläser。

第六章　问　　题

1. 所谓作大曲的伟人一共有几位? 试举其名。
2. Hasdn 少年在奥京的生活如何?
3. Haydn 的保护者是谁?
4. Haydn 把哪几种乐曲的曲体作成固定形式?
5. 试述 Haydn 到英国旅行的成绩。
6. Symphony 是什么乐曲? 模范作曲家之中以谁作的最好?
7. W. A. Mozart 同他父亲是学哪一派的?
8. Mannheimer 乐派代表是谁? 他们的弱点在何处?
9. 试述 Mozart 第二次的音乐会旅行。
10. Mozart 作的歌剧最出名的是哪几套?
11. 试述 Mozart 与 Beethoven 两人著作的特色。
12. 为什么 Beethoven 能够集大成?
13. Beethoven 的著作可以分三期研究,其第三期的重要作品是哪几种曲?
14. 试比较 Beethoven、Mozart 两人的性情与人格。

19) 其他各国的著名作曲家和钢琴家[10]

在这模范时期中,除了上述三个模范作曲家之外,还有下列七个著名作曲家,就是:

(1) Luigi Boccherini(1743 ~ 1805)

意大利 Lucca 人,他的父亲是低音提琴家。小时跟父亲学习,后来到罗马再研究大提琴。1768 年,同 Filippo Manfredi(小提琴家)到巴黎开音乐会,同时把他作的第一部细乐乐曲出版。1769 年,两人同到西班牙京城去,就西班牙王宫乐师之职。等到西班牙王子死后,1787 年普鲁士王威廉第二聘他做宫中作曲官,专为普王作曲。1797 年普王死后,他也被免了职,所以他的晚年生活不大好的样子。Boccherini 的著作除了 Menuett 数曲,大提琴 Sonata 6 曲,大提琴音乐会曲 4 曲之外,多是细乐乐曲,共有弦乐四部曲 91 首,弦乐五部曲 125 首,弦乐三部曲 54 首,钢琴五部曲 12 首,管弦五部曲 18 首,管弦六部曲 16 首,八部曲、二部曲、小提琴大曲各 2 首,还有各种寺院乐曲(以上都是已经出版的)。此

外,还有许多未曾出版的著作,藏在柏林王宫图书馆(参看 Thouret 的书目),这些著作就是他专替普王威廉第二作的。

(2) Muzio Clementi(1752~1832)

是罗马一个打铁匠的儿子(有人说他是1746年生的)。始初跟他的亲戚(Buroni)学钢琴,后来跟 Carpani,Santarelli 二人学对位法与唱歌。十四岁的时候有一个英国人名叫 Peter Beckford 的,很赏识他的天才,要求 Clementi(以下用 C. 代)的父亲许他带 C. 回英国,一切学费由他供给。C. 在这英国人家里住了九年,养成自己做一个钢琴名手。因为他的教法甚好,所以当时在伦敦人家都称他做钢琴大家或钢琴教育家。1781年,C. 初次到大陆旅行,经过德国到维也纳,同 Mozart 竞争,居然得胜。1784年,又到法国、瑞士旅行。此外住伦敦时候最多,他的名誉在伦敦也一天比一天好。在伦敦一面组织乐谱出版公司同钢琴工厂,一面仍旧继续作曲,教授音乐。他的最出名学生就是 J. B. Cramer(见下"三"项)同 John Field(见下"七"项)两人,I. Moscheles 也从游过他(见下"六"项)。1807年,在维也纳认识 Beethoven。此外,当时的著名音乐家多有同他往来。

C. 在钢琴史上占一个很重要的地位,Beethoven 也很敬重他,并且得他益很不少。C. 教授钢琴常注意力的发展。他的重要著作就是钢琴大曲(Sonata)106首(内有46首是同小提琴、大提琴、长笛等合奏的),同练习曲《Gradus ad Parnasum》(全集由 Breitkopf & Härtel 出版)两种;这套练习曲到现在还是一种顶要紧的钢琴教科书,钢琴教育家最喜欢用的。此外,他作的 Sonatine Op. 36、37、38,也是钢琴教授上所必用的。他的学生:

(3) Johann Baptist Cramer(1771~1859)

德国 Mannheim 人,也是一个顶有名的钢琴教育家。十七岁时就到各处开音乐会,因此不到多时,人家都知道他是一个钢琴名手。他虽然是德国人,但是住伦敦时候最多,差不多当伦敦是自己的家乡一样。1824年,同 Addison 在伦敦创办一个乐谱出版公司(Cramer & Co.)一直到现在出版的乐谱还很多。

Cramer 的著作,大曲及细乐乐曲居多,不过这两种已经不大流行了,单独他的大钢琴教科书《Grosse Pianoforte Schule》的第五编(《84Studien》,这编有当 Op. 50 单行的印本),有许多很要紧的教材在里边。此外,练指教科书《Schule der Fingerfertigkeit》),同 Op. 100(就是《大钢琴教科书》的第二编)两种,还很可以供练习参考之用。

(4) Johann Nepomuk Hummel(1778~1837)

Hummel(以下用 H. 代)的父亲本来是德国 Pressburg 的军乐队长,1785年到奥京某剧院当队长时候认识 Mozart,Mozart 很赞赏他儿子的天才,教了 H. 两年。从十岁到十五岁,常跟他父亲到丹麦、英国开音乐会去。回来之后,跟随 Albrechtsberger、Salieri 两人再认真研究。1804~1811年,当 Haydn 年老告假的时候,Hummel 也曾代理过他。在后一连几年没有事做,专从事作曲同教授音乐。1816年以后,还在 Stuttgart、Weimar 两处充当乐正,并且常到英、俄两国旅行开音乐会。

H. 的著作自然受了 Mozart 的影响很多,不过他的曲调是注重变化节奏形样的,同

Mozart 的迥不相同。他的著作中最出名的是:第三、第四、第六 3 套钢琴音乐会曲,Op. 74 管弦七部曲,Op. 81、92、106 的 3 个 Sonata,Op. 11、55、122 的 3 个 Rondo,同 Op. 107 的小曲(Bagatellen)。

(5) Karl Czerny(1791 ~ 1857)

Czerny(以下以 Cz. 代)的父亲 Wenzel Czerny 也是一个当时很好的钢琴教员,Cz. 自少从父学习。1800 到 1803 年,他也受过 Beethoven 的教育,进步异常之速,对于钢琴教授法,尤为注意,所以他到十五岁时候,已经有许多人想请他教钢琴。从 1816 年到 1818 年,Cz. 教授 Beethoven 的侄子 Karl,不收学费以表报答 Beethoven 之意。Cz. 本来是维出纳人,除了几次到 Leipzig、Paris、London 短期旅行之外,也常住在维也纳作曲(注重作教学用乐曲)。他的教授结果异常之佳,譬如 Liszt, Döthler, Theod, Kullak, Belleville – oury(以上都是钢琴名家),都是他的学生。

Cz. 的著作篇数不止一千,其中有一大部分是寺院乐曲(如 Messe、Offertorium 等)大小乐队用乐曲。他的理论与实际作曲学(Op. 600)里边,有他的著作曲目 Op. 1 – 798。但是最有价值的,还是他的钢琴练习曲,现在教授钢琴差不多没有不用他的,比如:《160 Achttaktige Ubungen》;《Übungen, (Op. 821);《Vorschule der Fingerfertigkeit》(Op. 636);《Schule der Gelaufigkeit》(Op. 299);《Schule der Fingerfertigkeit》(Op. 740);《40 Tagliche Studien》(Op. 337);《Schule des virtuosen》(Op. 365);《Schule der Linken Hande》(Op. 399);《Die Tokkata in C dur》(Op. 92);《Die Schule der Leato und stakkato》(Op. 335);《Schule der Verzierungen》(Op. 355);《Schule des Fugenspiels》(Op. 400)。

Cocks & Co.,把上头所举的 Op. 299、300、335、399、400、500 编成三大本出版,叫做《Complete theoretical and Practical pianoforte school》,还有一本《古今钢琴曲演奏术》(《Die Kunst des Vortrags der Älteren und Neueren Klavier – Kompositionen),大约是 1846 年出版的,可以当作是他的《大钢琴教科书》(《Die grosse Pianoforte Schule》, Op. 500)的补遗。

总之,Cz. 练习曲的特色是注重在流利快弹,他的用意是借一种形式上的快弹法,来减轻许多和声难解释的地方。

(6) Ignaz Moscheles(1794 ~ 1870)

也是一个很有天才的音乐家,十四岁时已经开音乐会演奏他自己作的乐曲,后来到维也纳继续研究作曲,同 Hummel 同学(从游 Albrechtsberger、Salieri 二人),一面教授钢琴度日。等到 1843 年,Mendelssohn 在 Leipzig 设立音乐学校之后,Moscheles 才有一个固定的地位,以后终身在这个音乐学校任事,所以这个学校能够发展,他的功劳甚多。

Moscheles 的著作另有一种特别的庄严,与普通表情的不同。他用的和声很有趣,节奏极清楚明了。他作的曲最有名的如下:

1. 第三(小 g 调)及第七钢琴音乐会曲(Concerto Pathetique);2.《24 Studien》(Op. 70,教学用)。

（七） Johm Field(1782～1837)

是 Clementi 的学生,19 世纪初叶英国的音乐家,算他是第一个。在圣彼得堡当教员多年,因此获得很好的名誉。后来回到伦敦开音乐会,亦大成功。他的著作中以钢琴用的 Nocturne(夜曲)最有名(此曲共有 20 首,不过 Field 自己命的只有 12 首),因为后来 Chopin 作的夜曲都学他的。

---

* 本篇系作者于 1920 年至 1923 年间主持北京女子高等师范学校音乐科时,为讲授西洋音乐史而编写的教材。现存每页中缝刊有“音乐史北京女子高等师范学校”字样的铅印本,计前、后两编,包括一、二、三、四、六等章,页码编至 63,但其中 31 至 35 页佚失,按作者另纸手书的目录,当为“第五章钢琴的历史与弹奏者”;后又发现另有与上述铅印本同样格式、中缝刊有“音乐史补国立女子大学”字样的 15 页(第 7 页中缝刊“北京女子大学”),其第 9 至 15 页所刊内容为《近世西洋音乐史纲》之“第五章 钢琴的历史”。今据上述铅印本和作者手书全稿目录以及“音乐史补”“第五章 钢琴的历史”整理、校录并酌加注释。

(1) 此章原铅印本稿已佚,今据“音乐史补”之“第五章 钢琴的历史”补入。其章名与分节编序号码,与此处所刊作者手书目次不同,且原附图例亦已损坏而无法复制,只能按原样照刊其文字。

(2) 指两支长笛、两支双簧管。

(3) 即指挥棒。此处用以代表作为一个音乐指挥者的权威。

(4) 或指 16 世纪和 17 世纪初在欧洲流行的琉特琴(Lute)音乐。

(5) 以下所列作品并非“都是歌剧”,其中 1、2、4、5、6、10 各部为舞剧(芭蕾),特作说明。

(6) 或指低音琉特琴。

(7) 指关于维金纳琴的构造将在“第五章 钢琴的历史“中叙述。

(8) 本章按“音乐史补”之第 9 至 15 页所刊补入,但原文图例 9 帧已损,无法复制刊出,仅将原刊于铅印本第 36 页的“第五章问题”五则,随章刊于正文之后。

(9) 此处或泛指吹管乐器。

(10) 铅印本原稿在此节标题前刊有“《近世西洋音乐史纲》(续前学年)”。

关于国民音乐会的谈话*

自从1月26日晚,我们替中华教育改进社[1]在中国大学开过第一次国民音乐会之后,就有朋友来问我:"到底国民音乐会有什么价值?"本月17、18两天,一连又在北京高等师范学校开了两次,遇着熟人,还有许多想知道外国国民音乐会的情形和它的势力的。可见得近日社会上研究高尚艺术的人已经逐惭增加了,这是一种很好的现象。我想还有不认得我的人,也许有同样的质问的。所以不如把我近日答复我朋友的话,分条写在下边,让一般听过和没听过国民音乐会的爱乐家,都知道外国国民音乐会的情形,也未尝不好。

一、国民音乐会的目的

不单是想给国民一种高尚的娱乐就算了事,还想对于完全未学过音乐的借此可以引起他们学音乐的兴味;对于已经学过音乐的,常常给他们一个机会练习他们的听觉,这就是"温故知新"的用意。总之,一方面是想引起国民向美的嗜好,一方面是想音乐普及。

二、国民音乐会的办法

欧美的音乐会有好几种(国民音乐会之外,还有各种独奏的音乐会,几部合奏的音乐会,管弦大乐音乐会——Symphonie Concert),但是以国民音乐会票价最廉,因为它的目的是在于普及,想个个国民都可以来听,所以,国民音乐会的会场也特别大(譬如伦敦和德国莱蒲齐城的Albert Hall,柏林动物园侧的Bankettsaal都可以坐六千人以上)。会场虽然可以容几千人,每月虽然有几次音乐会之多,但是我每次去听都觉得没有一个座位空着的。奏乐的乐师都是极好的选手,指挥和独奏家也是在乐界数一数二的人物。至于乐曲的内容,大概分开两种:第一种是比较浅近而高尚的小品;第二种是整套的大乐(Symphonie),这种乐曲(大约至少要半小时方可奏完)虽然比较高深,但是还希望可以逐渐普及的。乐曲的作者并不限定是本国人,因为音乐是一种真正的世界语,我们听见一种没有学过的外国语,必定要请人翻译,但是奏起别国的音乐来,不用翻译亦可以明白这个乐曲的性质。所以音乐是世界的,是最能联络人类感情的。国民音乐会是凡国民应听的音乐会,并不是专奏一国音乐的会,它们的秩序单都有记载作曲家的略传,关于乐曲的历史或组织亦有简单的说明;如有歌曲时,还把歌词印上。

三、国民音乐会的功用

国民音乐会的办法既然这样完备,自然可以发生很大的效力。从积极方面说起来,对

于没学过音乐的人,可以引起他们学习音乐的兴味;对于音乐学生可以供给他们许多材料,譬如学技术的多听几回自然容易领会,学作曲的多听音乐会,一方面可以得许多的曲料,一方面可以认识许多节奏的形式,这种知识比较从书本子里得来的还要确实。所以,音乐学生听音乐和画家的写生旅行一个样子,越听得多,所得的益处也越多(我记得留学柏林的时候,在一个音乐季节——从9月底到次年4月中——内,最多听了二百零几个音乐会)。更进一步讲,国民音乐会就是实行普及美育的最好办法之一。在吾国没有一所正当的音乐专门学校的时候,这种音乐会尤其要常开,因为不这样,社会上真会忘记有所谓“音乐教育”一件事,因为我国已经一千多年没有正当的音乐教育机关了。近日社会上所提倡的,还是偏重造型美术和戏剧两方面,所以我很盼望爱美的同志总要分一半精神来提倡音乐,方才可以讲提倡美育。若是单讲究静的美术,不讲究动的美术;单知道研究空间的美术,不知道研究时间的美术,那不能算完全的美术罢?以上是从积极一方面说。在消极一方面说起来,国民音乐会于国民道德上也很有些影响。现在我国国民溺于不正当嗜好者实在不少,假使每礼拜至少有一次大的国民音乐会,总可以把他们趋向于不良的嗜好减去一部分。一个家庭里头,如果有几个人爱音乐的,这个家庭就不至有赌博之患;一个社会里头如果爱音乐的团体多,别样坏风俗自然就可以减少了。古语说“移风易俗,莫善于乐”,就是这个道理。

蔡孑民先生和中华教育改进社诸君深知国民音乐会的价值,特意要我们乐友社帮他们忙,每月开若干次国民音乐会,从1月26日起到2月18日,先后已经开了三次。所得的效果如何,现在还不能说。不过单就这三次的经验而言,我觉得有两种很好的现象:第一,听众一次比一次多;第二,会场秩序一回比一回好(第三次演奏时,会场异常肃静,与在外国音乐会场无异),足见听众有爱乐的真表示。但是同时发见有两种困难,我们不妨说一说:第一就是冬天在北京很不容易借得一个不要租钱、宽敞而温暖的会场;第二就是市内没有电车,交通不便令许多爱乐者因此牺牲了这种机会。所以我很希望北京有宽敞的会场,最好想法子改良会场的设备,把温度提高一下,那么演奏时乐师的手指不至于发僵,听众亦可以很安适的去领略音乐的滋味了;第二是希望我们北京市民合力促成市内的电车事业,使交通方便,到那时候音乐会就更容易发达,音乐也就更容易普及了。

民国12年2月21日

---

* 本篇作于1923年2月21日,刊于1923年3月23日北京《晨报副镌》第一版“论坛”专栏,今据作者手稿和首刊稿对勘校录。

(1) 中华教育改进社是1921年冬成立的一个教育学术社团,由蔡元培、范源廉等为董事,总社设在北京,下设32个专门委员会,其中包括音乐教育的专门委员会。该社每年举行一次年会,到1925年为止,已举行过四次年会。

音乐传习所对于本校的希望*

本校二十五周年纪念刊征文启内有“对于本校之将来”一项，特代表传习所陈述吾等对于本校的希望如下：

在吾等未陈述之前，不能不先把传习所一年来的经过略为报告一下。

1. 传习所的成立　本校附设音乐传习所（西名用The Conservatory of Music of the Peking National University）是民国11年10月开办的，初时没有校舍，暂借第二院旧校医室，等到12月12日始初搬到达教胡同2号，传习所算于这天成立。

2. 传习所的分科　甲乙种师范科及各项选科。

3. 传习所的学生　现共有四十四人，内甲种师范科（即高等师范科）八人，余皆选科。选科生里边在本校本科及预科肄业的占四分之一。从他们学的科目上区别起来，那么学理论的，就占了学生全数的一半，学西洋弦乐器的占九分之七，学中国弦乐器的占五分之二。

4. 传习所的毕业学分　各科毕业不限定年数，因为学音乐美术的各半凭学者的天才和勤惰，常常可以有好几年的伸缩。所以我们定毕业的标准，就是：本科及甲种师范科需修足120学分，选科及乙种师范科需修足60学分，方可毕业。

5. 传习所的经费　民国11年至12年度占本校全年经费约八十分之一。

6. 传习所的管弦乐队　讲到这一项，不能不先把乐队的种类和我们乐队的来历略说一说，否则恐怕不独外间人，就是本校同人也许不明此中的真相和价值。原来乐队大约可以分开三种：单用弦乐器组成的叫弦乐队（string band）；单用吹乐器同击乐器组成的叫军乐队（military band）；各种乐器都用的叫管弦乐队（Orchestra）。三种之中比校最容易成立的是军乐队。我国输入西乐以来，虽然不止六十年，但是成立的乐队都是军乐队，一来因为吹乐器比较容易学，二来因为军队和高级衙门用得着。弦乐器的提倡者首推赫德(1)。当民国前23年的时候，他利用海关税项在海关附设一个音乐部，延聘葡、意、德、荷、英各国音乐专家于军乐之外兼教授各种弦乐器及乐理。竭九年之力，海关第一次的管弦乐队始初成立，当时只有二十几个人。其后赫德去世，乐队移交襄税务司管理，不到许久，因经费无着，把这乐队解散。到民国3年，京汉路局法人何图(2)，再召集乐队旧部重行组织（并添招新生），改名“北京外洋音乐会”（法文名“Union I' hilharmonique de Pekin”）。到民国8年，又因款项缺乏，再把他们解散。总之，赫、何两君外人能够在中国提倡艺术，已

经令人钦佩得很。但是教全国惟一的管弦乐队卒之不能维持它的生命,实可以表示我们当局者于音乐上太没有知识了。原来弦乐的技术异常之难,非有十年的练习不能成才。教练一个管弦乐队,更非有十年以上的光阴不能成功。管弦乐队的有价值就在这个地方,因为它用的乐器种类多而有各种表情的音色(这一点是军乐队万万做不到的)。如果我们不先去维持现有的管弦乐队,不独对于后进者没有领略音乐(music appreciation)的机会给他们,并且将来重新教练一个管弦乐队时必定有几倍困难。友梅去年把以上的理由告诉蔡先生之后,蔡先生对于这件事表示非常同情。但是音乐传习所的经费有限,竭力只能聘得导师六人,所以去年纪念会演奏的音乐不过管弦乐的几部合奏(这种音乐叫细乐,西名 chamber music)。自从今年正月起逐渐得各导师的旧同事的协助(不受薪水,只由本所于音乐会收入项下酌送回车费),一直到 4 月,我们的小管弦乐队共十五人算成立了。这算是一件最可喜最侥幸的事,也是一件最可纪念的事,因为本乐队算是由本国人组成的全国惟一的管弦乐队。

7. 传习所的音乐会　自从去年纪念日起到今天,一共为本校开了十五次音乐会。其中有七次是大乐音乐会(symphony concert),上半年又替中华教育改进社开了十次音乐会,都得一般人士的欢迎,这算是本乐队的成绩。本月 12 日传习所学生开了第一次演奏会,这算是学生一年内的成绩。

以上报告的,算是传习所一年来经过的大概情形。现在把传习所对于本校的三种希望开列于下:

第一,希望把“音乐传习所”的名字改为“音乐院”。“音乐传习所”这个名字,在开办时候仓卒间从西名“conservatory of music”译来,当时没有料到于学生的生活上有一种影响。原来叫“传习所“这种教育机关在我国学制上是没有的,因为用这种名字的学堂,毕业年限是很随便的,有的差不多和一个讲习会的样子,几个月就可以修了。因为有这种情形,本所的学生到本籍教育厅请津贴的时候,常常被驳。所以今年 7 月里我们向评议会提出了一个改名字的议案,这议案虽然是先得蔡先生的赞成,但是未得评议会的同意。在评议会诸先生的意见,以为“音乐院”的“院”字和将来的“大学院”的“院”字相同,在“大学院”未成立以前先开办“音乐院”,恐怕外间人误会,以为“音乐院”和“大学院”是同等的,以致有损“大学院”的尊严。但是在我们看来,这个理由不十分充足,因为“大学院”这个名字谁都知道是在大学各系之上,是包括一切学术的;“音乐院”这个名字一看就知道是专学习音乐理论和技术的机关。这个名字,就是西名“conservatory of music”,这种机关在欧美大学里边是常有的。若是改名之后,我们可以在大学组织表内把“音乐院”排列在“大学院”之下,那么外间人看来断不至误会了。所以我们还要希望评议会谅解我们的意思,给我们通过这个议案。

第二,希望把学额稍为加多。据去年的提议,传习所只有学额 40 名,现在虽然有学生 44 名,但是其中有 12 名是本校本、预科学生在本所兼习乐器的,不能完全算本所的学生。学额增多当然经费也要加多,因为音乐一门是个人教授的,多一个学额,就要加多教员授

课一小时。

第三,希望添聘乐队乐师。现有的乐队乐师完全由本校聘请的,连同钢琴师只有7人,开音乐会时从外边临时约请来的还有8位。他们都是寒士出身,在这一年内得他们的热心来尽义务,已经算十分难得,我们对于他们,也非常的感激。但是为生活起见,难保他们将来不改业。果然,北大的管弦乐队就不能成立了,岂不是一件很可惜的事。所以我们希望学校把他们8位全数请来,到那个时候这个管弦乐队可真算是北大的管弦乐队(The orchestra of Peking National University)了。在欧美大都会,这种管弦乐队是不可少的,在我国社会虽然没有这种眼光,但是吾校有提倡各种科学与艺术的责任,所以兼办一个管弦乐队,当然也是我们的义务。

---

* 本篇原载1923年12月17日出版的《北京大学二十五周年纪念刊》。

(1) 赫德(Sir Robert Hart,1835~1911),英国人,从1863年起,曾踞中国海关总税务公司之职达48年之久。

(2) 何图,未详。

李华萱《俗曲集》序*

改良记谱法，为促进音乐最大原因之一，已成不可掩之事实。在欧洲未有线谱以前，音乐的进步亦甚缓慢，自 Guido（10 世纪末叶人）创用线谱之后，又有度量音符（Mensural—noten—schrift）之发明，记谱法为之一变。作曲家均改用新法记谱，且日加改善，精益求精，欧洲音乐能有今日的进步，未尝不基于此。至于吾国自开元(1)以后，虽有笛色字谱与板眼记法之发明，但沿用千余年不见有何种改善，以言记谱之精密与明了，实不足与线谱比较。无怪乎吾国音乐不能有系统的发达也。顾一国之中，必有所谓国民音乐（folk music 或 folk tune）。此种曲调，虽无精密的记谱法，亦常存在于国民听官之中。唯辗转相传，日久难免无以讹传讹之点。为今之计，如欲保存此种有特性的曲调，莫如速用万国通用记谱法译记之，俾可供作曲家与音乐史家之参考。李荣寿先生研究国乐多年，近以所译《俗曲集》示余，并邀为之序，欢喜应之。唯细阅各曲，未曾注明其来历，恐尚不足以博史家之信仰也。深望李君能补注之，俾研究斯道者，多得一臂之助云尔。

萧友梅

民国 13 年 12 月 17 日　于北京

---

* 本篇作于 1924 年 12 月 17 日，载于李华萱《俗曲集》（1925 年商务印书馆初版）一书。李华萱（1895 ~ 1965）原名荣寿，山东济南人，长期从事音乐教育工作。所编《俗曲集》由萧友梅校阅并作序，其中收录李记录、整理、译谱的《梅花三弄》、《高山流水》、《柳青娘》、《夜深沉》、《哭长城》等传统曲调。

（1）指唐玄宗（李隆基）年号。“开元”年间为公元 713 ~ 740 年。

听过上海市政厅大乐音乐会后的感想*

当这个战云弥漫全国(1),人民感受的痛苦无可告诉的时候,真教人千万想不到在这个孜孜为利、俗气不堪的上海租界地方,居然可以找到一种安慰灵魂的圣药与一个极难得的领略艺术的机会。这不是好看的衣饰,好吃的饭菜,却是上海公共租界的市政厅所主办的大乐音乐会(symphony concert)。从前有人告诉我,上海市政厅有这种组织,当时我在北京,骤然听见这话,不大深信,因为上海是一个大商场,大部分的住民,差不多以谋利为最大的快乐,最要紧的事情,哪里还有工夫去想到找寻一种看不见、吃不饱的高尚娱乐呢?在欧美的大都市虽然无不有市政厅设立的管弦大乐队(symphony orchestra)每礼拜给人民一种高尚的安慰与领略的机会,但是在我们中国的政治当局看来,以为这种是无需要的设备,或者顶多也不过当作是欧美人的一种风气,吾国人尽可不必去仿效的。前几年哈尔滨的大乐乐队(2)指挥 Geschkowitsch 君到北京时(为俄国歌剧团(3)指挥),也曾听过我在北京大学指挥的小管弦乐队,他以为是一个很可以在北京再发展的机会。当时我和他商量定一种计划,从他的大乐乐队(在哈尔滨)聘请二十人来北京,加入我们的乐队,组成一个大大的管弦乐乐队,并请求北京市政公所拨款主办此事。因为当时市政公所里边有一位当局从前在过欧洲许久,对于这种组织,很是明白,并且是我的一个熟人,所以我以为是最好的机会,把计划提出(每月所需不过四五千元)向他要求;一面向中央公园董事会交涉,借用社稷坛大殿做我们的音乐会堂。此事如成功,G. 君并允来帮同指挥。岂想这计划提出之后,市政公所当局回答我们一句"对于此事非常赞成,无奈在公所里办事,牵制甚多,不能进行" 的话。中央公园董事会某君答得更妙,说"我们公园里边常常有贫儿院的音乐队或怀幼学校的音乐队来奏乐,并不增加公园入门票的票价,你们要在社稷坛大殿奏乐并非绝对不可,不过不能另外售票。"市政公所既然拒绝我们。中央公园董事会又不许我们另外售票。我们计划的大乐乐队的维持费,当然不能有其他的来源,只可作为罢论。G. 君在北京指挥完那班俄国歌剧之后,就到日本找到一个指挥的机会,演奏了好几次音乐,再由日本到美国,受了某某城市大乐乐队之聘,仍然继续指挥,收得莫大的效果。可知日本与吾国都有这种组织的人才与机会,所不同的,日本比我国还多一种热心提倡艺术的当局就是了。现在吾国的上海当局虽然还没有看到这层,但是还有愿意提倡音乐的外国人,利用我们每月缴纳百分之十四或百分之十六的房捐,在上海办一个市政厅的管弦乐队(4)每年从阳历 10 月起到次年 5 月止为音乐会期(欧美叫这个时期做 concertseason),每星期

晚上9点1刻起举行定期的大乐会(Sunday symphony concert)一次。这个乐队队员有四十几个人(差不多全是外国人),多半受过音乐专门教育的,与吾国人初学会一二曲立刻登台演奏者不可同日语。他们的经费每月约需二万元,入场券(分一元、五角两种)的收入每月不到三千元,所以每年要由工部局津贴七八万元。这些钱大部分都是从我们上海的住民缴去的,但是去听音乐的还是外人占大多数,中国人尚不及十分之一(至少第一、二、三次音乐会的听众比例如是)。这是什么缘故呢?我想不出下列两个理由:第一,不知道有这种机会;第二,虽然知道或者已经去听过,而因为他们所奏的音乐过于高深不能领略,所以宁可牺牲不再去听。我现在要讲的话也分两层:先介绍这种音乐会,教我们在上海直接或间接纳了税的同胞不要单尽义务,而放弃应享受的权利;第二,要告诉去听的同胞,不要因为听过一次不能领略,就不再去,因为有许多新音乐,要常常去听,耳朵常常受它的熏陶之后,方可领略它的好处,而且每次演奏的音乐不是完全不能了解的。譬如第一次(10月9日晚)演奏俄国作曲家 Rimsky—Korsakov 作的管弦乐连曲(orchestral suite)《Sche—herazade》(此曲在俄国很出名,所用配器法亦极有创作的特色),于配器法方面非有研究者不能知其好处;不过同时演奏 Wagner 作的歌剧《Tannhäuser》的引子(Overture),比较不算很难,并且是受全世界欢迎的。第二次(10月16日晚)所演奏,全是19世纪俄国大作曲家蔡可士奇(Tchaikovsky,1840~1893)的作品。在这晚,低音独唱家 Selivanov 所唱的调子虽然为吾国人听不惯,但非听过一次,不知道人声可以低唱到这个地步。此外所奏蔡氏作的第六套大乐(VI. Symphony in B minor op. 74《ThePathetique》,作品第74号)中,有一章用五拍子(即二板三眼)的,为吾国音乐所无,若不亲耳听过,有时纵使听见人说,也许不能深信。第三次(10月23日晚)演奏白蓝士(Brahms,1833~1897,德国近代大作曲家)作的夜歌(Serenade)的作法未免过于深奥,但是第二部演奏挪威作曲家古力克(Grieg,1843~1907)作的《裴尔斤连曲》第一套(《Peer Gynt》Suite, No. 1),为世界著名雅俗共赏的音乐。《Peer Gynr》本为易卜生作的戏剧,古力克初作此曲专为演这套剧本之用,后来把这乐曲分编成两套连曲,可以在音乐会场单独演奏,我们前两年在北京大学也曾演奏过好几次,这里无须再行说明。每次管弦乐之外,还有独奏家或独唱家出台献技,教听众不致觉得单调(第一次有次中音独唱,第二次有低音独唱,第三次有小提琴独奏)。总而言之,市政厅主办之音乐会,每次演奏的内容,可以说有一半是为专门家研究的,有一半是为民众玩赏的,我以为这种分配法很对,因为太偏重于一方面时,他方面的听乐者必至有失望之感。此外,专为引起儿童对于各种乐器之兴味,并启发儿童鉴赏音乐之常识起见,时时举行少年音乐会(special concert for young people),本月26日下午5时举行的是本届的第一次,内容有23种乐器(管弦乐器及击乐器)的独奏,由 Fernbach[5] 博士逐一说明,这种音乐会于音乐教育上非常有益。此外在此会期内常有独奏家或独唱家借市政厅会堂开音乐会,本月下旬有四次钢琴夜会之多。凡此种种,均为余在中国梦想不到的机会。回忆前十几年在德国莱城(Leipzig)留学时所得听音乐的机会亦不外如此(在柏林自然又当别论,因为柏林是世界音乐会的中心,在音乐会期内每晚有好几个的音乐会,余自

1916年9月至1917年4月,在柏林听了二百多个音乐会),所差者不能时时有听西洋歌剧的机会。但据我所知,每年西洋歌剧团来上海演唱者至少有数星期之久。既然有这么多的领略音乐的机会,所以这回国民政府大学院要创办一个音乐院(6),我更要主张设在上海。因为学音乐者必定先有一种薰陶,方可容易领略(尤其是学新音乐)。现在大学院已经决定在上海开办音乐院,并且进行招生,是何等一种可喜的现象!所以我很希望喜欢研究音乐的同志,常去听听上述的音乐会。如必欲等候吾国当局者有意去办一个大规模的管弦乐队,然后才去听听,恐怕二三十年之内还不能实现。就是国立音乐院从本年起着手去教练一个管弦大乐队,也要十年以上才可以养成。前几年爱罗先珂(7)到北京的时候,听见协和医学校大礼堂的大风琴之后,常对人说:"这是北京惟一的宝贝。"现在我敢对人说:"上海市政厅的管弦大乐队,是上海惟一的宝贝。"以上是我听过市政厅的音乐会之后发生了的感想,还要请教读者诸君,到底我说的对不对?

民国16年10月24日(转载)

---

* 本篇初刊于1927年10月24日,原载待查;现据1928年1月10日出版的国乐改进社《音乐杂志》第1卷第1号之转载校录。

(1) 作者发表此文时,正值1927年"4·12"事变之后,国内酝酿着新军阀战争,因而有"战云弥漫全国"之说。

(2)(3) 该乐队与俄国歌剧团和在Geschkowitsch(杰什科维奇)指挥下于1922年到北京演出,并与萧友梅交往等,参阅刘欣欣、刘学清《哈尔滨西洋音乐史》(人民音乐出版社2002年4月)第33页。

(4) 指上海工部局管弦乐队,其前身为1881年设置的仪仗性铜管乐队——"公共乐队",后于20世纪初扩充而成管弦乐队,由上海公共租界殖民当局"工部局"管理。1927年后始有中国演奏员加入此乐队。

(5) 费恩巴赫,德国指挥家,20年代曾在上海工部局管弦乐队工作。

(6) 参看作者《本校五周纪念感言》一文。

(7) 爱罗先珂(1889~1952),俄国诗人、童话作家,因双目失明,有"盲诗人"之称。1921年来华,曾在北京大学、北京世界语专门学校任教。



高级中学适用

普通乐学

萧友梅　著

商务印书馆印行



目　录

普通乐学*

总　　论

1. 声音的发生是由于物体的振动，世人早已知道的。据科学家的证明，人类的听官一秒钟可以感觉的声音振动数最少是十六，最多是四万；但是近代音乐用的声音振动数最多也不过四千一百几个（第四表丙，所列声音振动数在四千二百以上的，音乐上尚未用到）。看振动数的多少，就可以区别音的高低。研究振动的广狭，就知道音的强弱；振动停止，声音也就跟着停止。

在这许多声音里边，随便拿一个音做基础音，从这音起向上数或向下数到与基础音相同的音（这音或比基础音高一倍或低一倍）便成一段，吾国乐书称为一均（读作韵）。依这个法子在钢琴上可以分作七段（即七均）。每段有七个白键五个黑键。第二段第一个白键就是从基础音起数到第八个音，所以西洋以八度（Octave）为一均，每个白键为一度，数到第八度就是第二均的头一个音。（以上是分均法）

声音分为若干均之后，再把一均细分为若干律，叫做分律法。从数学方面看来，每均分析的律数自然是越多越细，越多越纯；所以吾国古代发明每均分为十二律之后，到汉朝京房又有六十律的分律法；宋朝钱乐之有三百六十律的分律法；蔡元定有十八律的分律法；在西方除掉古代的十二律分律法之外，印度理论家要把一均分作二十二律；亚剌伯中古时代的理论家也有分为十七律的主张；1675 年时候比国人梅卡托（Marcator）主张每均分为五十三律，1876 年英国白商克（R. H. M. Bosanquet）就根据这个理论发明一个每均有五十三键的风琴；匈牙利人杨可（Paul Janko）于 1901 年发表过一篇论文证明每均分作四十一律的好处。但是从实际方面看来，分律愈多，演奏愈觉困难，甚至于不可能（譬如每均五十三律的风琴，尚无人能演奏），所以以上各种主张都不能成功，因为它们顶多不过发明一个新乐器，但是没有作出用这种乐器演奏的乐曲，亦没有编成一种比现行的乐器教本还要简易的教科书，所以虽然有改造音乐的新议论和新乐器，而没有改造乐曲的内容。这就是它们不能成功的缘故。讲到实际一方面，古今中外的乐曲所用的声音都是每均分作十二律，不过古代所用的十二律与近二百年用的不同。吾国古代定律用三分损益法，先假定黄钟音（c）之数为 81，它的上五度音（即上方第八个音）便是 $81-\frac{81}{3}=54$，即林钟音

(g)之数,这叫做三分损一;再把林钟音之数之$\frac{1}{3}\left(\frac{54}{3}=18\right)$与林钟音之数相加起来,即54+18=72,便是林钟音的下五度音(即下方第八个音),即太蔟音(d),照此类推如下:黄钟(c)-黄/3=林钟(g),林+林/3=太蔟(d),太-太/3=南吕(a),南+南/3=姑洗(e),姑-姑/3=应钟(b),应+应/3=蕤宾(♯f),蕤宾+蕤/3=大吕(♯c),大-大/3=夷则(♯g),夷+夷/3=夹钟(♯d),夹-夹/3=无射(♯a),无+无/3=仲吕(♯e),仲-仲/3=清黄钟(♯b)。这种分律法叫做不平均律(见A,表甲,乙)因为相邻两音的音差,不是个个相等。明朝万历年间(西历十六世纪时)朱载堉所著《乐律全书》主张改为平均律(算法如B,表甲),要所有音差完全相同。这种算法虽然于还相为宫很是便当,不过声音不纯。后来十七世纪末时经过德国乐理家Andreas Werckmeister (1645~1706)一番整理,欧洲乐界定律也实行采用(算法见B,表乙)这个十二平均分律法。各音差虽然不能完全相等,但是声音比朱氏分律法较纯。我国音乐惯用十二不平均律,虽有朱载堉的主张,恐怕没有实行。在各种纯正分律法(如18律,60律,360律,18律,53律,22律等)及四十一律平均分律未实行之前,我们当然仍依照最近欧洲的十二平均律讲解乐理。(关于各种音律之研究另有专书)这十二律在中国有阳六律阴六律的名目,在欧洲分为七个干音与五个枝音。)

A. 中国古代十二不平均律算法　　　B. 中西十二平均律算法

(甲)史记律书算法 (乙)淮南子天文训算法 (甲)朱载堉算法 (乙)欧洲近代算法

(甲)史记律书算法	音差	(乙)淮南子天文训算法	音差	(甲)朱载堉算法	音差	(乙)振动数	音差
半黄钟 c¹=39.94		半黄钟 c¹=40		6.00		e¹=517.304	
	>2.73		>3		>.50		>29
应钟 b=42.67		应钟 b=43		5.50		b=488.270	
	>2.35		>2		>.50		>27
无射 ♯a=44.92		无射 ♯a=45		5.00		♯a=460.866	
	>3.08		>3		>.50		>26
南吕 a=48.00		南吕 a=48		4.50		a=435.000	
	>2.53		>3		>.50		>24
夷则 ♯g=50.53		夷则 ♯g=51		4.00		♯g=410.585	
	>3.47		>3		>.50		>23
林钟 g=54.00		林钟 g=54		3.50		g=387.540	
	>2.89		>3		>.50		>22
蕤宾 ♯f=56.89		蕤宾 ♯f=57		3.00		♯f=365.789	
	>3.01		>3		>.50		>21
仲吕 ♯e=59.50		仲吕 ♯e=60		2.50		♯e=345.259	
	>4.10		>4		>.50		>19
姑洗 e=64.00		姑洗 e=64		2.00		e=325.581	

		>3.38			>4		>.50		>13
夹钟	♯d=67.38		夹钟	♯d=68		1.50		♯d=307.591	
		>4.62			>4		>.50		>17
太蔟	d=72.00		太蔟	d=72		1.00		d=290.327	
		>3.80			>3		>.50		>16
大吕	♯e=75.80		大吕	♯e=75		.50		d=274.032	
		>5.20			>5		>.50		>15
黄钟	e=81.00		黄钟	e=81		.00		e=258.652	

说明　史记律书所载算法，大吕，夹钟，仲吕三律皆是高一均之音，应用2再乘之，如上表方合比例。

A.表　（甲）所载小数第三位以下，均省去，取其易明瞭也。

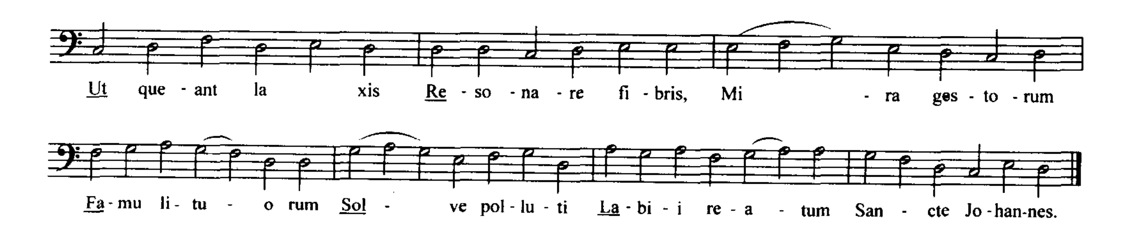
（乙）表天文训所载律数一律用整数，不过为简便耳。其实不如史记律书所算之正确。

A.表　（乙）之音差：小数以下四舍五入；一律用整数记载亦取其简便易记耳。

第一章　音　　名

第一节　干　　音

2. 古代希腊音乐只有五声音阶，后来也用七声音阶，民国前二千六百年，希腊的乐谱是用希腊字母来记载，到民国前一千年 Ods von Chugny（十八世纪初人）始改用拉丁文头七个字母（A，B，C，D，E，F，G，），不过当时这七个字母代表的音，大约和今天的 c，d，e，f，g，a，h，（这是德国记法，英美记第七个音还是用 b 不是 h）相当，所谓干音就是这七个音；民国前九百年法国人 Guido 作出一种唱音阶法（Solmisation）用圣约翰赞美歌 Johannes Hymnus 每句头一字的头一音来唱音阶，当时只有六个音，第七个音 Si 到十六七世纪然后加入，所以法国记这七个干音，不用字母，而用 ut，在 1700 年的时候意大利人 Bononcini 著书说明以 Do 代 ut 之好处 re，mi，fa，sol，la，si，现在把这首赞美歌抄录在下边：



何以第七个音有用 b 记的，有用 h 记的呢？因为当时唱第七个音有两样唱法：唱低半音的时候加记一个 b 号叫做 b rotundum（圆 B 的意思），又叫做 b Moll（软 B 的意思），这就是今天钢琴上黑键下 b 音；唱高半音的时候，加记一个♮号叫做 b quadratum（方 B 的意

思),又叫做 b durum(硬 B 的意思)。从这硬 B 的记号就生出本位记号♮,因为这本位记号♮和拉丁字母的 h 相似,所以德国人就用了 h 来记 B 音(凡音),而叫下 B 音(宋代下凡音)做 b。总之这七个干音刚和我们唐朝笛色字谱合四乙上尺工凡七字相合,第七音的方 B 圆 B(或硬 B 软 B)就和我们宋代笛色字谱的高凡(或名上凡)下凡相合(第二例第十一律就是下凡,第十二律就是硬 b 音,或单叫他做凡音)。现在把大钢琴(英名 grand piano,德名翼琴 Flügel,法名尾 piano à quequ)的键盘画出来(第一图)键有黑白两种,白键的声音,就是干音,两个黑键左边的白键都是 c 音,共有八个(大风琴还有一个浊 C 音,第四例甲最低这个就是了)。每从一个 c 音向右数到 b 音叫做一均(若是数到第二个 c 音就叫八度 Octave)。我们从中央 c^1 音数起(离钢琴或风琴锁孔最近的 c 音)向右数到 b^1 是第一均(One - lined Octave 亦名中均 Middle octave),由 c^2 数到 b^2 第二均(Two - lined Octave),c^3 到 b^3 是第三均(Three - lined Octave),c^4 到 b^4 是第四均(Four - lined Octave);再从小 b 向左数到 c 是小均(Small Octave),B 到 C 是大均(Great Octave,$_1$B 到$_1$C 是低均(Contra Octave),$_2$b 以下是浊均(Subcontra Octave)。(大钢琴只有 7 又$\frac{1}{3}$均,小钢琴只有七均,大风琴音最多共有八均,浊均十二音都全。参看第一例与第四例甲)。

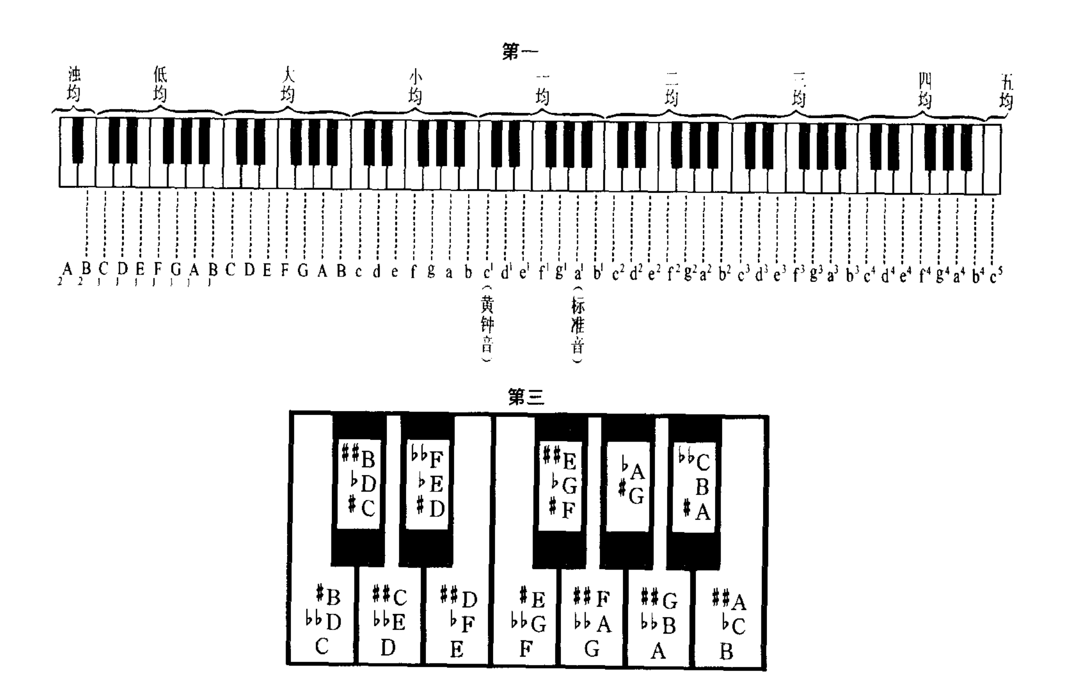
我们的笛色字谱虽然同拉丁字母相合,不过现在世界各国还是用拉丁字母记音名的占大多数,所以我们也只好从众,以后说到音名,一律用拉丁字母以期统一。

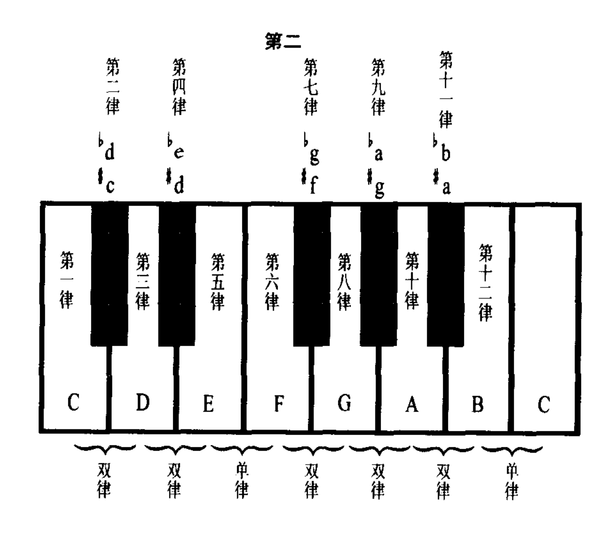
3. 干音 E 到 F,B 到 C,西洋叫半音,我叫他做单律;C 到 D,D 到 E,F 到 G,G 到 A,A 到 B,在西洋叫做全音,我叫做双律;五个双律加起两个单律,就成十二律了(第二例)。

第四表(乙)

本拟用音书采的名	C	D	E	F	G	A	B	干音
德名	C	D	E	F	G	A	H	
英名	C	D	E	F	G	A	B	
法名	Ut	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	
意名	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	
本拟用音书采的名	高 C	高 D	高 E	高 F	高 G	高 A	高 B	高一律
德名	Cis	Dis	Eis	Fis	Gis	Ais	His	
英名	C sharp	D sharp	E sharp	F sharp	G sharp	A sharp	B sharp	
法名	Ut dièse	Rèdièso	Mi dièse	Fa dièse	Sol diese	La diese	Si diese	
意名	Do diesis	Re diesis	Mi diesis	Fa diesis	Sol diesis	La diesis	Si diesis	

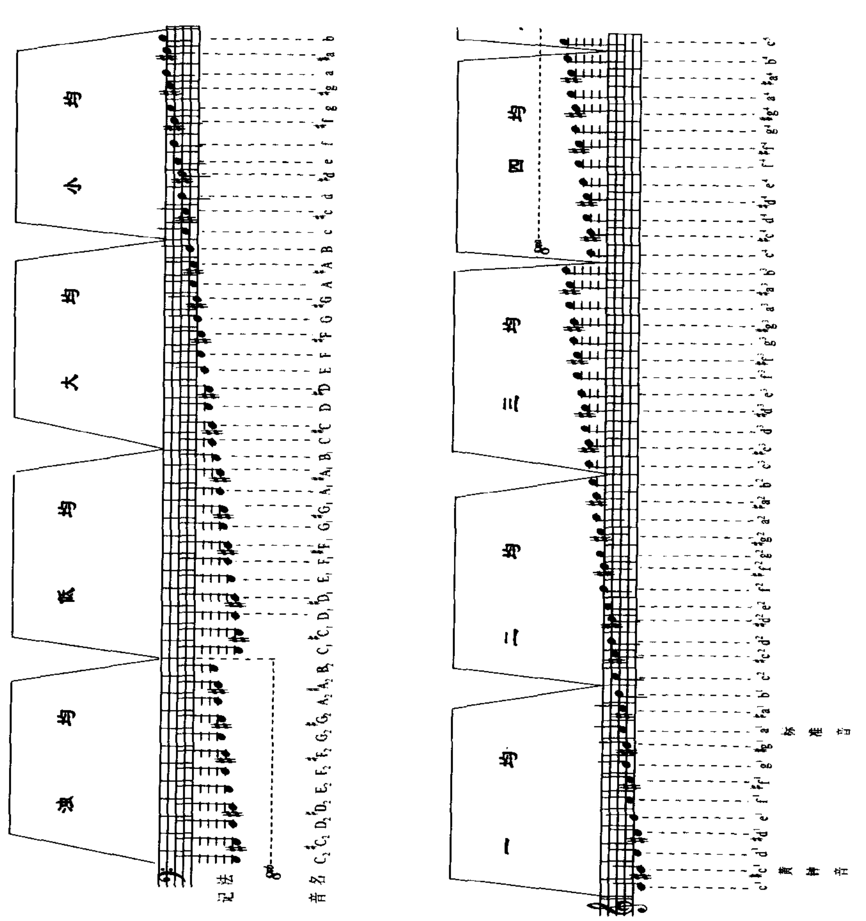
本拟用音书采的名	倍高 C	倍高 D	倍高 E	倍高 F	倍高 G	倍高 A	倍高 B	
德名	Cisis	Disis	Eisis	Fisis	Gisis	Aisis	Hisis	高二律
英名	C double Sharp	D double sharp	E double sharp	F double sharp	G double sharp	A double sharp	B double sharp	
法名	Ut double dièse	R double dièse	Mi double dièse	Fa double diese	Sol double diese	La doble diese	Si double diese	
意名	Do doppio diesis	Re doppio diesis	Mi doppio diesis	Fa doppio diesis	La doppio diesis	Si doppio diesis		
本拟用音书采的名	下 C	下 D	下 E	下 F	下 G	下 A	下 B	
德名	Ces	Des	Es	Fes	Ges	As	Bs	下一律
英名	C flat	D flat	E flat	F flat	G flat	A flat	B flat	
法名	Ut bémol	Ré bémol	Mi bémol	Fa bémol	Scl bémol	La bémol	Si bémol	
意名	Do bcmolle	Re bemelle	Mi bemolle	Fa bemolle	Sol bemolle	La bemolle	Si bemolle	
本拟用音书采的名	倍下 C	倍下 D	倍下 E	倍下 F	倍下 G	倍下 A	倍下 B	
德名	Ceses	Deses	Eses	Feses	Geses	Asds	Heses	下二律
英名	C double flat	D double flat	E double flat	F double flat	G double flat	A double flat	B double flat	
法名	Ut double bémol	Re double bémol	Mi double bémol	Fa double bémol	Sel double bémol	La double bémol	Si double bémol	
意名	Do doppio bemolle	Re doppio bemolle	Mi doppio bemolle	Fa doppio bemolle	Sol doppio bemolle	La doppio bemolle	Si doppio bemolle	





* 注意均读作韵余做此

第四(甲)大风琴之音域



第二节 枝　音

4. 第一图每均七个白键之间,还有五个黑键,这就是枝音。枝音的名目在西洋本来没有一定(不是像干音的样子),或用一个高一律的记号♯(略名高号),或用一个下一律的记号♭(略名下号),记在干音的左边,譬如:♯C,♯D,♯F,♯G,♯A,(读作高C,高D,高F,高G,高A)或♭D,♭E,♭G,♭A,♭B(读作下D,下E,下G,下A,下B,);这五个枝音在中国古代只有大吕夹钟,蕤宾,夷则,无射等名称,没有高下的区别,就是依笛色字谱的叫法,♯C、♭D二名都叫下四(宋)或背四(明),♯D、♭E二名都叫下一(宋)或背一(明),♯F、♭G二名都叫勾,♯G、♭A二名都叫下工(宋)或哑工(明),♯A、♭B二名都叫下凡(宋)或哑凡(明),也没有两个名目(参看第四章五十四例),其实♭A的振动数和♯G的比起来是(4/5;25/32),♯G比♭A还要低125/128,其余可以类推。所以古代十二律的名目(黄钟,大吕,大簇,夹钟,姑洗,仲吕,蕤宾,林钟,夷则,南吕,无射,应钟)于近代的和声学,很不适用,因为和声学常用等和声的他调的和弦来移宫转调,譬如:以♭D代♯C,以♭A代♯G之类(详细要看和声学)。和声学家利用了这两个符号还要推广它,一面把第五第十二两律(就是干音E、B二音,见第二例)加上♯号,第一第六两律(就是C、F二音)加上♭号(就是♯E,♯B,♭C,♭F),一面用倍高♯♯(或用×)、倍下♭♭记号记在各干音之旁,又得♯♯C(读作倍高C或高高C,余仿此)、♭♭C(读作倍下C,或下下C,余仿此)等十四个名目,连同用一个高号一个下号记的十四个名目,和干音七个名目,于一均之内变成三十五个名目出来,把向来和声学难解决的移宫转调问题,都很容易说明白了。看第三图,就知道一均内各音用的三十五个记号,第四表(乙)是这些记号各国的叫法。C调音阶各音振动数的比例是:c_1,$d^9/8$,$e^5/4$,$f^4/3$,$g^3/2$,$a^5/3$,$b^{15}/8$,依照这个比例,可以推算出各音的振动数(纯正调律的),如第四表(丙)。

第四表(丙)　音乐所用各音的振动数

均别 Octave	调律别	C	♯C或♭D	D	♯D或♭E	E	F
浊　均 Subcontra,	纯正 均平	16.313 16.166	...... 17.127	18.352 18.146	...... 19.225	20.391 20.368	21.750 21.579
低　均 Contar,	纯正 均平	32.625 32.332	...... 34.254	36.703 36.291	...... 38.419	40.781 40.735	43.500 43.158
大　均 Great,	纯正 均平	65.250 64.663	...... 68.508	73.406 72.582	...... 76.898	81.563 81.470	87.000 86.315
小　均 Small,	纯正 均平	130.500 129.326	.... 137.016	146.813 145.164	.... 153.795	163.125 162.941	174.000 172.630
一均(中匀) One - lined	纯正 均平	261.000 258.652	...... 274.032	293.625 290.327	.... 307.591	326.250 325.881	348.000 345.259
二　均 Two - lined,	纯正 均平	522.000 517.304	.... 548.064	587.250 580.654	.... 615.181	652.500 651.762	696.000 690.518

（续表）

均别 Octave	调律别	C	♯C 或♭D	D	♯D 或♭E	E	F
三　均 Three - lined	纯正 均平	1,044.000 1,034.608	1,096.123	1,174.500 1,161.308	1,230.362	1,305.000 1,305.524	1,392.000 1,381.036
四　均 Four - lined	纯正 均平	2,088.000 2,069.216	2,192.256	2,349.000 2,322.616	2,460.724	2,610.000 2,607.048	2,784.000 2,762.072
五　均 Five - lined	纯正 均平	4,176.0000 4,138.432	4,384.512	4,698.000 4,645.232	4,921,448	5,220.000 5.214.096	5,568.000 5,524.144

表内各数末尾三位均在小数点之后。黑键各音以有等和声的关系，只记其平均调律振动数。

（前　　续）

均别 Octave	调律别	♯F 或♭G	G	♯G 或♭A	A	♯A 或♭B	B
浊　均 Subcon tra	纯正 均平	22.862	24.469 24.221	25.662	27.188 27.188	28.804	30.586 30.517
低　均 Con tra	纯正 均平	45。724	48.937 48.443	51.323	54.375 54.375	57.608	61.172 61.034
大　均 Grea t	纯正 均平	淡1。448	97.875 96.885	102.64	108.750 108.750	115.217	122.344 122.068
小　均 Smal 1	纯正 均平	182。895	195.750 193.770	205。292	217.500 217.500	230.433	244.688 244.135
一均(中均) One - lined	纯正 均平	365。789	391.550 387.540	410.585	435.000 435.000	460.866	489.37 488.270
二　均 Two - lined	纯正 均平	731。578	783.000 775.080	821.169	870.000 870.000	921.732	978.750 976.540
三　均 Three - lined	纯正 均平	1。463,156	1,566.000 1,550.160	1,642.338	1,740.000 1,740.1000	1,843.464	1,957.500 1,953.080
四　均 Four - lined	纯正 均平	2,926.312	3,132.000 3,100.320	3,284.676	3,480.000 3,480.000	3,686.928	3,915.000 3,906.160
五　均 Five - lined	纯正 均平	5,852.624	6,264.000 6,200.640	6,569.352	6,960.000 6,960.000	7,373856	7,830.000 7,812.320

第三节　标准音，黄钟音

5. 标准音就是各乐器调律时用来做标准的音（德 Kammerton，或 Normaltonhoehe，英 Standard pitch，法 Diapason normal）。古希腊人调他们的琵琶 Kithara 已经是从 a（即南吕）音起，后来西洋用的标准音或高或低，没有一定，西历十六七世纪的时候，德国的标准音很高，大概比今日的还要高两律（就是 b^1 音），后来逐渐低下去，专用作 Kammermusik（细乐）的标准音，所以有 Kammerton 的名目；一方面教堂里头大风琴用的标准音，歌队也用来做标准，所以这个音有 Chorton（歌队音）的名目；这两个标准音平行着用了好久，高时两个一齐高，低时两个一齐低。1858 年巴黎科学院决定了用 a^1 音做永远的标准音（以温

度华氏 Fahrenheit 59°或摄氏 Celsius 15°的时候,一秒钟内双振动 435 或单振动 870 为准)。1885 年在奥京开的万国调音会议已经采用了。现在各国调律都以这个 a^1 音为标准(其中也有用 e^1 音做音叉的,不过还是依着 a^1 音的比例做出来)。至于中国向来以黄钟音为标准音(所谓天地的中声),不过从前物理学没有发达(譬如用黍粒,用竹管做度,断不会准的,因为这种物体因空气湿度的强弱和温度的高低,常常会伸缩的),就是宋朝熙宁九年(民国前 835 年)教坊副使花日新提议用方响做标准,也没有把温度的关系定出来,所以历史上真正的黄钟音,实在没有人敢确说。依我的意见,各国既然采用了 a^1 音做标准音,我们只可从众,因为这件事到底不成什么大问题,若是一定要有黄钟音,就可以用 C^1 音(就是钢琴风琴中央的 C^1 音,参看第一第四两例),因为这个音刚在近代音乐所用音域的中央,于"天地的中声"一句话也很相合。我现在把最大乐器(就是教堂里头的大风琴)的音域填起谱来(第四例甲)。这大风琴有八均零一个音,合起来九十七律,而 C^1 音刚在中央。叫它做黄钟,似乎于理甚合。况且近代声音系统说明一切音阶都从 C 音起,正同中国音律家必从黄钟音说起互相吻合,所以简直就以 C^1 音为黄钟音,不是可以省去许多无谓的议论吗?关于标准音的历史可以参看 Ellis 著的:History of musical Pitch 1880。

第二章　乐　谱

6. 文字是代表言语的符号,乐谱就是代表音乐的符号;学言语要学文字,和学音乐的要知道乐谱一样。九百年前欧洲的音乐还是很简单,仿佛和中国的差不多一个样子,只用字母和若干符号记谱就够了,后来音乐发达起来,用的声音亦渐渐加多,就觉得用字母记谱的不完全,所以到九世纪末十世纪初的时候,天主教僧 Hucbald(一作 Hugbaldus,880－930 生在 Tournay 附近,今比国西南境)发明用六线记歌谱,分辨音的高低;一千〇二十六年法僧 Guido(生于 Arezzo)把六线减为三线、四线、五线三种,每线记的音都有一定,但是当时还没有完全的音符和拍子,单把歌词写在线上来唱。Guido 未生以前,十世纪末的时候,已经有人用一线或两线记谱。从十二世纪起,音符拍子逐渐发达起来,一直到今天,乐曲愈复杂,记的法子也愈详细。所以想研究音乐,必须先知道现在各国通用的乐谱,才可以有头绪,若是不学看谱,像得盲人的样子,专凭耳朵来听,那就不但白生了一双眼睛,并且所学所传都很容易不精确了。我现在把近代用的乐谱和各种符号分节说明一下。

第一节　谱　号

7. 现在用的乐谱是用五线画成(线的数法由下而上,见第五例),凡乐谱之首必先记谱号,次调号,次拍子(详下)。谱号分三种:

(一) G 谱号(英 Clef g,德 G－Schlüssel)用𝄞,有这谱号的第二线用来记 g^1 音,因为这谱号本来记小提琴乐曲用的,所以也有人叫做小提琴谱号(德语 Violin Schlüssel,第四第五两例)

（二）F谱号（德语 F Schlüssel）用𝄢，有这谱号的第四线，用来记 f 音（第四第六两例）。因为男声低音的歌曲，或低音乐器的乐曲都用这谱号，所以又叫做低音谱号（英 Bass Clef，德 Bass Schlüssel）。

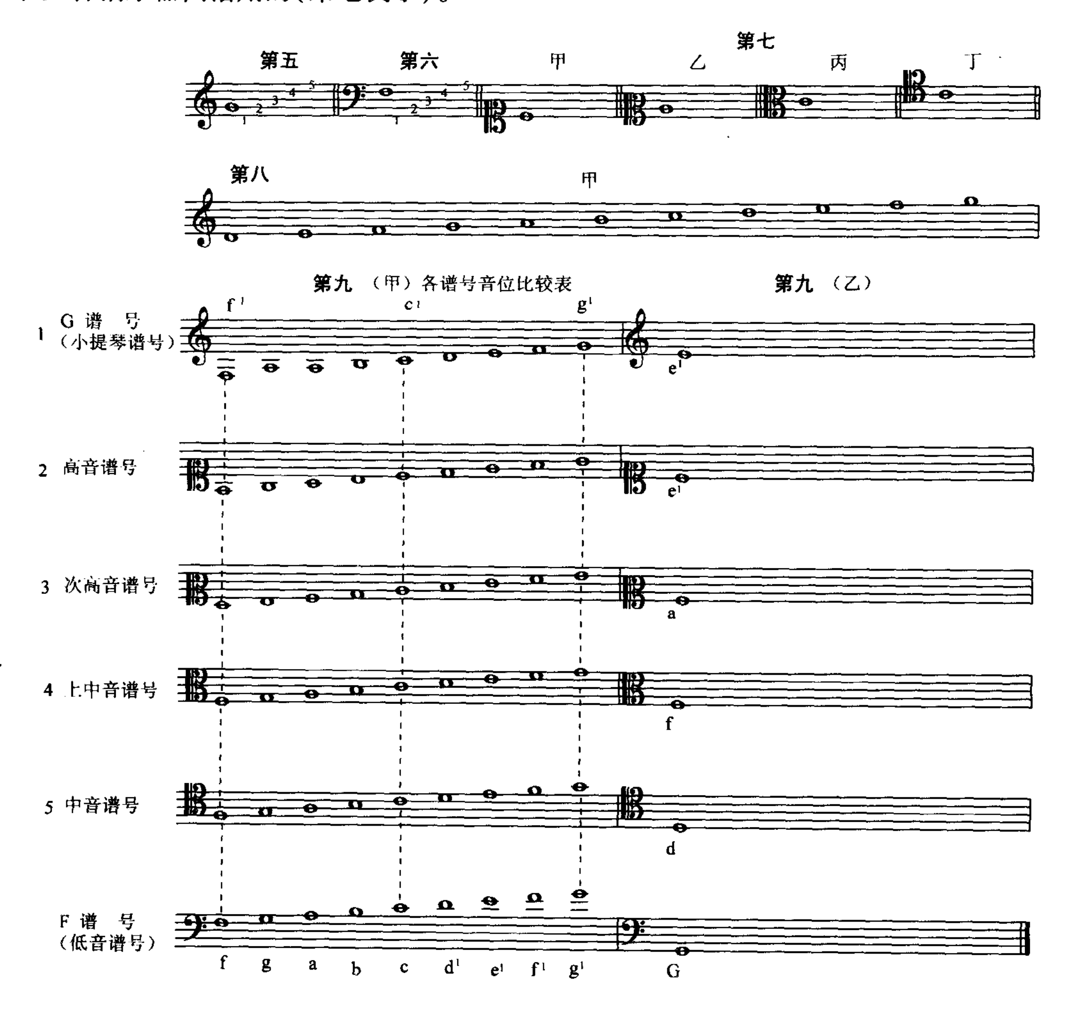
（三）C谱号（英 C Clef，德 C－Schlüssel）用𝄡，或𝄡，记的位置有四种，有这记号的线上，都用来记 C^1 音。

甲. 记在第一线上的叫高音谱号（Sopran 或 Diskant Clef），妇孺高音歌曲用的（第七例甲），但是现在普通四部合唱的高音谱已经采用了G谱号。

乙. 记在第二线上的叫次高音谱号（Mezzo Sopran Clef），本来妇孺次高音歌曲用的，现在也改用G谱号了（第七例乙）。

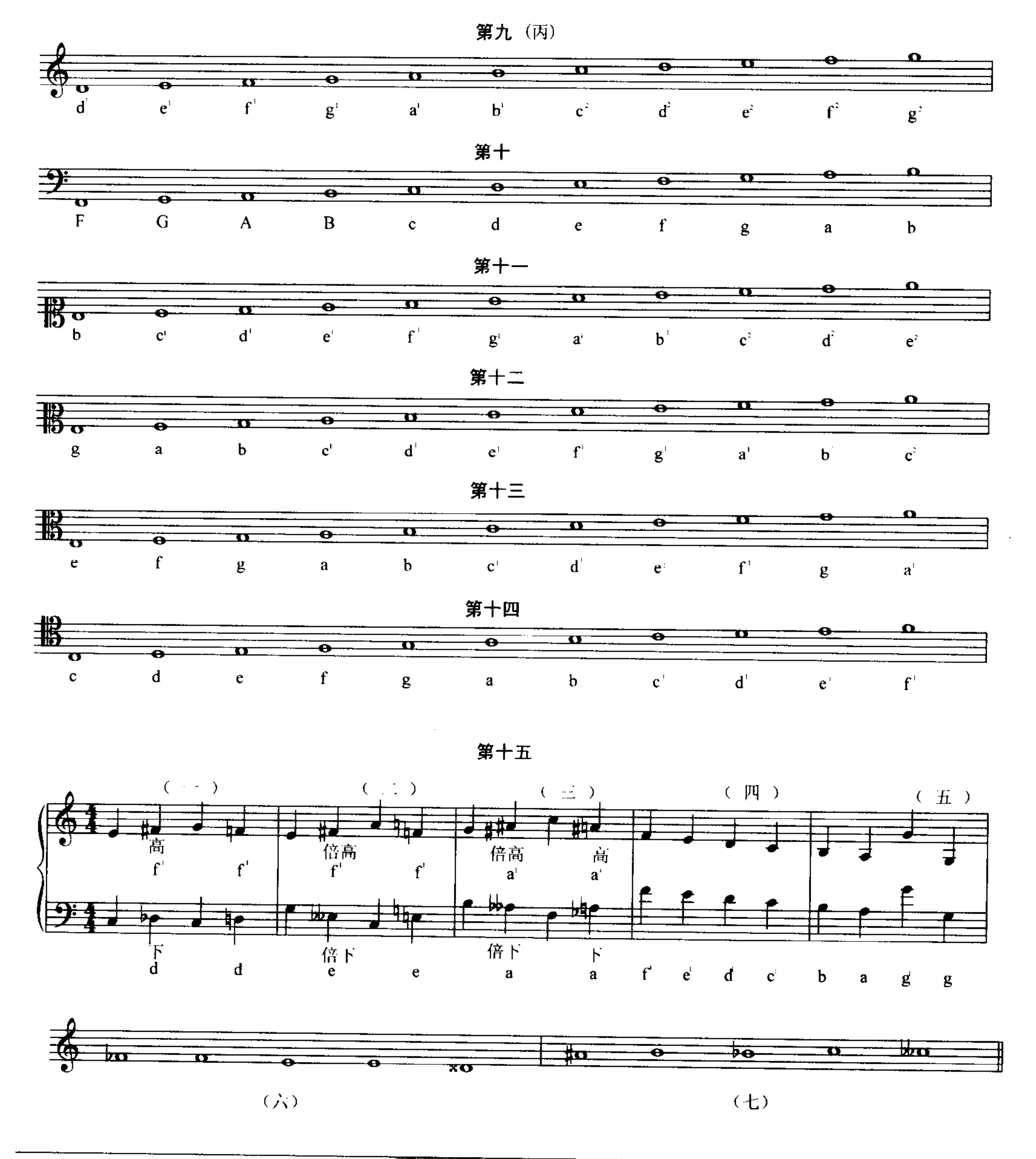
丙. 记在第三线上的叫上中音谱号（Alto clef），女声中音歌曲和中音乐器曲谱用的（第七例丙）。

丁. 记在第四线上的叫做中音谱号（Tenor Clef），男声中音歌曲、大提琴（Violoncello）和几种铜乐器曲谱用的（第七例丁）。



以上各种谱号的位置不同,同在一线上记着的音自然就不一样,譬如第九例(乙)第一线上记的音完全不同,同例(甲)记的音同而谱上位置不同。

8. 五线谱之间,还有四行,数法也是从下而上,五线四行,各记一音,还在第五线上一行、第一线下一行各记一音,共可记十一音(第八例甲),但是用的谱号不同,所记的音也自然不同,譬如:第九例(丙)用G谱号,所记的十一个音,是从 d^1 至 g^2;第十例用F谱号,所记的十一个音是从F到b;第十一例用高音谱号,所记的十一个音是从b到 e^2;第十二例用次高音谱号,所记的十一个音是从g到 e^2;第十三例用上中音谱号,所记的十一个音是从e到a;第十四例用中音谱号,所记的十一个音是从e到 f^1。



乐曲用的音若不止这十一个，还可以加短线在五线的上下方补助它（所加短线在五线谱上边的，叫做上一线，上二线等；记在五线下边的，叫做下一线下二线等；上一线和五线谱第五线之间叫上一行，上一线和上二线之间叫上二行；下一线和五线谱第一线之间叫做下一行，下一线和下二线之间叫做下二行，余可类推。见第八例乙）。但是如果加线太多就不便于阅看，所以又想出一个简便法子，用八度记号 8va（意语 Octava 的省写）记在谱上，就是奏高八度的意思；记在谱下，或者再加 bassa（意语低字的意）一字，就是奏低八度的意思；若是奏高八度或奏低八度的音不止一个的时候，可以在 8va 之右加一虚线（第四例甲）或蛇线（譬如 8va ~~~~），一直到应奏原音的前一个音为止，或者于应奏原音之下记 loco（意语，原处的意）一语（参看第四例甲左端），可以令演奏者一望而知从这音起再奏原均的音。依我的意见，以后我们中国人作曲除了通用符号之外，这种外国略语，简直就用汉字代之，譬如：8va 可用“高一均”代之，8va bassa 可用“低一均”代之，“loco”就用“原均”两字代之。

练习题第一集

本集题目专为练习认音、认谱而设，约分六组：

（甲）用 G 谱号试记下列各题内之音（各音暂用 O 记上）

1. a^1 e^1 c^2 b^1 a^1 f^1 d^1 g^1 e^1
2. e^2 c^2 a^1 f^1 d^1 f^2 d^2 b^1 g^1 e^1
3. f^1 a^1 c^2 e^2 g^2 e^1 g^1 b^1 d^2 f^2
4. d^1 b e^1 a g e^1 g^1 e^2 d^2
5. c^1 g d^1 a e^2 b c^1 f a c^1
6. g^1 e^1 c^2 g^1 b c^1 a g e^1 d^1 c^1

以下各题如有记在上五线以上之音，须加记 8va……于其上！

7. c^2 e^2 g^2 c^3 b^2 d^3 a^2 f^2 d^2 e^2 c^2
8. b^1 d^2 f^2 a^2 c^3 g^3 e^4 f^4 g^4 b^3 c^3
9. g^2 c^2 e^2 c^4 f^4 d^4 a^4 b^4 c5 g^3 e^2
10. f^3 d^2 b^1 g^1 e^2 c^3 e^4 a^4 g^4 b^3 g^2 c^2
11. c^2 e^2 g^2 f^3 e^3 a^4 d^4 b^3 e^2 g b e^1
12. g^4 a^4 e^4 c^2 e^1 g^1 c^1 a^1 f a d^1 g

（乙）用 F 谱号记下列各题内之音！

13. c^1 a f d B G F A c e g b c^1
14. f B e A d G g c b e d a c F
15. A f G e F d E e a B g A
16. G f B a d e^1 e d^1 f e^1 g f^1 b c^1

记毕以上各题即在钢琴键盘上指出所记之音！

以下各题如有记在下五线以下之音,须加 8va bassa 于其下!

17. E　C　D_1　B_2　G_2　F_1　A_1　C　G_1　E_1

18. B_1　C　D　G_1　A_2　F_2　D_1　E_1　A_1　F　D　C

19. c　F　e　A　g　B　E　A_1　F　B_1　G_1　C_1

20. e　g　A　c　D　F　G_1　B_1　C_1　E_1　F_2　E_2

(丙)用高音谱号记下列各题内之音!

21. c^1　f^1　c^2　d^1　g^1　b^1　f^2　a^1　e^1　b　c^1

22. b^1　d^1　a^1　e^2　g^2　c^3　f^2　e^2　a　b　g　e^1

23. g^1　c^2　e^2　a^1　f^2　b^1　a^2　d^2　g^2　g^1　b^1　c^2

24. e^1　a^1　c^2　e^2　g^1　b^2　f^2　a^1　d^1　b　g　f　b　c

(丁)用次高音谱记下列各题内之音!

25. c^1　e^1　g^1　e^2　b^1　d^2　a^1　f^1　d^1　b　g

26. f^1　a^1　c^2　f^2　e^2　b^1　g^2　e^1　c^1　a　f

27. d^2　b^1　e^1　b　g　c^1　g^1　d^2　f^2　b^1　d^2　c^2

28. g　c^1　g^1　e^2　c^2　a^1　b^1　d^2　f^1　d^1　b　e^1

(戊)　用上中音谱号记下列各题内之音!

29. c^1　g^1　d^1　a^1　e^1　a　f　d　g　b　e^1

30. f^1　a^1　c^2　g^1　e^1　b　g　c^1　d^1　f^1　b　g^1

31. g　e　c　c^1　a　f　d　B　e^1　g^1　f^1　b　e^1

32. c^2　g^1　d^2　a^1　f^1　d^1　b^1　e^1　a　g　d^1　e^1

33. a^1　e^1　f^1　b　d^1　c^1　a　g　d　f　e^1　d^1　c^1

34. e　c^1　g　f　d^1　b　a　d　B　c　f　c^1　e　a

(己)　用中音谱号记下列各题内之音!

35. c^1　e^1　g^1　b　f^1　a^1　g^1　e^1　a　g　c^1

36. d^1　g　c^1　e　a^1　c^1　d　B　G　f　e^1　d^1

37. b　e^1　c^1　a　f　d　b　g　e　c　c^1　b　c^1

38. g　c^1　e^1　g^1　a^1　f^1　d^1　b　e　a　f　B　c

39. f　a　c^1　e^1　g^1　g　a　d　c^1　e^1　b　a　g

40. a　c^1　e　f　a　g　e　f^1　a　d^1　b　e　a

9. 以上所讲都是五线谱内记干音的法子,至于记枝音的时候,就在音符的左边加记高号♯或下号♭,或倍高号♯♯(或作×)或倍下号♭♭,看作曲者的意思如何;如果作曲者想把枝音再奏回本音,就要再记一个本位记号♮(意语叫 Quadrat, 就是从 b Quadrum 转用的,参看第一章余音),表示该音须再奏原位的音:(第十五例第一节),如果已经记了倍高号(♯♯或×)或倍下号(♭♭)而再想复奏本位的音,就要加记两个本位记号♮♮(第十五例第二节);如果想把已经记了倍高号或倍下号的,去了当中的一个高号或下号,还要先记一个

本位号,再记一个高号或下号(第十五例第三节)。

10. 因为有高下记号的关系,除了♯G(即♭A)音之外,每个都有三个名字(参看第四款与第三例),因此每个音在谱上的位置亦有三个(除♯G ♭A 不计)不同,但是在键盘上是一样,譬如例十五之(六)下 F 与倍高 D 即是 E 音,同例之(七)高 A 与倍下 C 即是下 B 音;此等关系在声学上精密算起(振动数)来确是不相等,不过在均平调律范围内就算它们相等。在和声学上叫做等和声的音。

练习题第二集

1. 与♯F 相等之音有几个? 试填在谱上!
2. 与♭E 相等之音有几个? 试填在谱上!
3. 与♯G 相等之音有几个? 试填在谱上!
4. 与♯C 相等之音有几个? 试填在谱上!
5. 与×F 相等之音有几个? 试填在谱上!
6. 与♭C 相等之音有几个? 试填在谱上!
7. 与♯B 相等之音有几个? 试填在谱上!
8. 与♭♭E 相等之音有几个? 试填在谱上!
9. 与 F 相等之音有几个? 试填在谱上!
10. 与♯♯G 相等之音有几个? 试填在谱上!

以上所讲高下两号不过在一节内有效的,若是这两种记号记在谱首,就变成调号(在谱号和拍子之间),全曲都有效力了。到那时候作曲者无论在曲内那一节想把有这两种号的音奏回本音,还要加记一个本位记号;若是想曲的一段改奏别调,就要在该段曲谱之首改记别调的调号;这种记法,还要在第四章音阶里头再说明。

第二节　乐谱的种类

乐谱分单谱,双谱,联谱三种:

11. (甲)单谱

第四到第六例、第十一到第十四例都是单谱,独奏乐曲(风琴钢琴曲不在内)、独唱歌曲(近日也有用单谱记二重音歌曲和乐曲的)用的。前节所讲 C 字谱,在声乐上近代作曲家已经很少用了,女声高音、次高音、中音歌曲都改用 G 字谱;就是男声中音独唱歌曲,也用 G 字谱来记。在器乐上 C 谱号第四种本来大提琴(Violoncello)乐曲用的,近代作曲家也多改用 F 谱号,有时大提琴和低音提琴(Double Bass)乐曲一齐记上,以取其便。
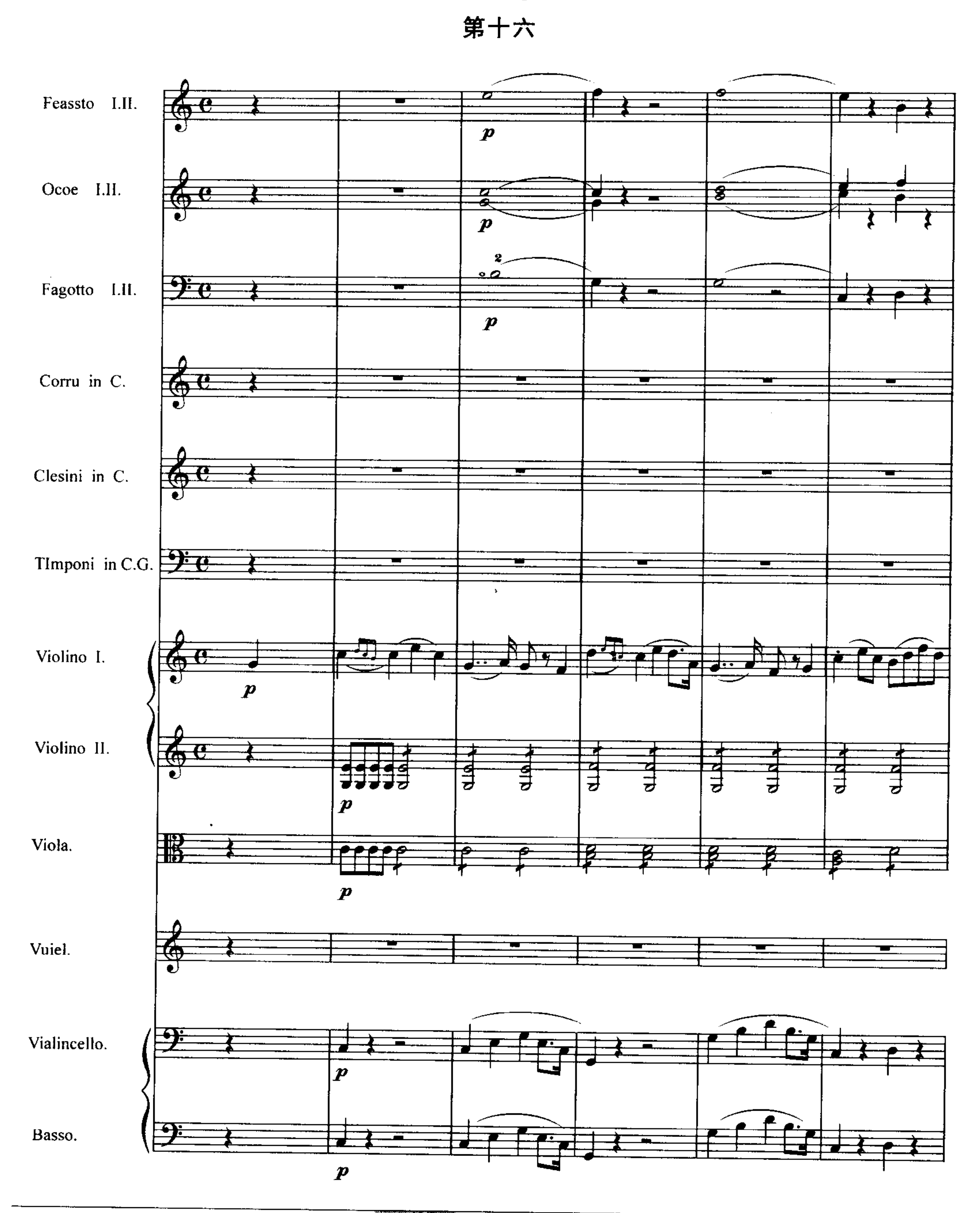
12. (乙)双谱

两种单谱并用的叫做双谱,就是合唱曲、钢琴曲或风琴曲的乐谱。谱号兼用 GF 两种,寻常记法 F 谱在下 G 谱在上,看乐曲用的音的高低和演奏手法如何,有时上下两谱单用 G 谱号或单用 F 谱号,有时 G 谱号记在下谱,F 谱号记在上谱(第十五例就是双谱的普

通记法），但是双谱的上谱用的下加线和下谱用的上加线不宜太多，如果过了三条，上谱就应该改记F谱号，下谱也应该改记G谱号，因为不是这样记法，上下两谱之间没有余地了。我们不要忘记G谱下一线记的音和F谱上一线记的音是同一个音（就是C^1音，第四例甲的中央和第十五例的第四节）。至于第十五例第四五节上下记的音亦是一样，不过谱号不同，因此记音的位置也跟着不同就是了。

13.（丙）联谱（德 Partitur，意 partitura，法 partition d' orchestra，英 Score）

第十六



用三行单谱以上的乐谱叫做联谱，亦叫总谱，大概可以分开三种：

（一） 合歌用的联谱，就是记四部（或六部）合唱歌曲用的。第一第二两行单谱记女声歌曲，用 G 谱号；第三行单谱记男声中音歌曲，用 C 谱号第四种；第四行单谱记男声低音歌曲用 F 谱号。

（二） 细乐用的联谱，凡细乐（德 Kammermusik，英 Chamber music）乐曲用的总谱都是这类，所用乐器最少三种（这种乐曲叫三部合奏曲 Trio），有多至八种的。排列法大概管乐器或弦乐器曲谱在上边，钢琴或风琴曲谱在下边。

（三） 大联谱就是由乐队合奏的总谱，排列法大概木质管乐器在上，铜质吹乐器（铜角喇叭等）次之，声乐器又次之，弦乐器在下（指各种提琴）；若是谱内有独奏乐器（譬如钢琴提琴等）就要把这独奏曲谱记在管乐器和弦乐器之间；若是有独唱的歌曲，就把这歌曲记在中音提琴（Viola）和大提琴之间；单有合唱歌曲面无独唱歌曲，记法也是一样；若是两样歌曲都有，就要把合唱曲记在独唱曲之下。第十六例是从 Haydn 作的 Oratorium（祭神乐）“Die Schöpfung”（创造）抄出来的第二十四段第一页的联谱，这谱记的第一行是第一第二笛谱，第二行是第一第二洋管谱，第三行是第一二法葛管谱，第四行是 c 调圆铜角谱，第五行是 c 调小喇叭谱，第六行是 c 调 g 调旋转鼓谱，第七八两行是第一第二小提琴谱，第九行是中音提琴，第十行是 Uriel 独唱谱，第十一行是大提琴谱，第十二行是低音提琴谱。这联谱还不算大，若是 Wagner 的歌剧和 Liszt 的大乐曲联有用到三十四行单谱的。

大联谱是乐正（指挥者）用的，所以又叫总谱，合乐时各乐师用的叫做分谱（就是这总谱的一部分）。

第三节　音符，休止符

第二节所论是音位高低的记法，但是乐曲里头分开有声音同没有声音两部分，有声音的记号就是音符，没有声音的记号就是休止符。

14. （甲）音符　音符由“头”“颈”“旗”三部分组织而成，全音符，只有符头，半音符、四分一符有头有颈，其余各种“头”“颈”“旗”俱全，写法颈向下时须写在头之左，颈向上时须写在头之右。

音符大概分单简音符，加点音符，三连音符三种，都是用来记乐音的长短的。

（一） 单简音符　分开七种：

1. 𝅝 全音符　他的时值，有四拍长，以分数表示之为 1/1；

2. 𝅗𝅥 或𝅗𝅥半音符　等于全音符的一半长，以分数表示之为 1/2；

3. ♩ 或♩ 1/4 音符　等于全音符的 1/4 长，以分数表示之为 1/4；

4. ♪ 或♪ 1/8 音符　等于全音符的 1/8 长，以分数表示之为 1/8；

5. 𝅘𝅥𝅯 或𝅘𝅥𝅯 1/16 音符　等于全音符的 1/16 长，以分数表示之为 1/16；

6. 𝅘𝅥𝅰 或𝅘𝅥𝅰 1/32 音符　等于全音符的 1/32 长，以分数表示之为 1/32；

7. 𝅘𝅥𝅱或𝅘𝅥𝅱 1/64 音符　等于全音符的 1/64 长，以分数表示之为 1/64；

还有 1/128 音符𝅘𝅥𝅲(等于 1/64 音符的一半长,以分数表示之为 1/128,不过用处很少。

音符继续的时候叫做时值,时值用拍法计算,譬如全音符的时值四拍,半音符的时值就有两拍,1/4 音符的时值就有一拍,1/8 音符的时值只有半拍,其余可以类推。第十七例(甲)是假定一个尺寸,(乙)就是甲图时值相当音符;所以一个全音符,有六十四个 1/64 音符的时值,假如喇叭同小铜鼓一齐奏,喇叭吹一个全音符,小铜鼓若是按是 1/64 音符打,就应该打六十四下。

(二) 加点音符　乐音的时值不是个个都拿二除得尽的,有时奏的音,比半音符短,而比 1/4 音符长,所以就有加点音符的必要。加点音符,又分开单加点音符,复加点音符两种。

(a) 单加点音符　加的一点,有前音符的时值的一半,譬如:

单加点全音符𝅝. = 𝅝 + 𝅗𝅥 ,以分数表示之为

1 又 1/2 = 3/2

单加点半音符𝅗𝅥. = 𝅗𝅥 + ♩,以分数表示之为

1/2 + 1/4 = 3/4

单加点 1/4 音符♩. = ♩ + ♪,以分数表示之为

1/4 + 1/8 = 3/8

单加点 1/8 音符♪. = ♪ + 𝅘𝅥𝅯,以分数表示之为

1/8 + 1/16 = 3/16

单加点 1/16 音符𝅘𝅥𝅯. = 𝅘𝅥𝅯 + 𝅘𝅥𝅰,以分数表示之为

1/16 + 1/32 = 3/32

单加点 1/32 音符𝅘𝅥𝅰. = 𝅘𝅥𝅰 + 𝅘𝅥𝅱,以分数表示之为

1/32 + 1/64 = 3/64

(b) 复加点音符　第一点的时值同上,第二点的时值,只有第一点的时值的一半,譬如:

复加点全音符𝅝.. = 𝅝 + 𝅗𝅥 + ♩,以分数表示之为

1 + 1/2 + 1/4 = 1 又 3/4 = 7/4

复加点半音符𝅗𝅥.. = 𝅗𝅥 + ♩ + ♪,以分数表示之为

1/2 + 1/4 + 1/8 = 7/8

复加点 1/4 音符♩.. = ♩ + ♪ + 𝅘𝅥𝅯,以分数表示之为

1/4 + 1/8 + 1/16 = 7/16

复加点 1/8 音符♪.. = ♪ + 𝅘𝅥𝅯 + 𝅘𝅥𝅰,以分数表示之为

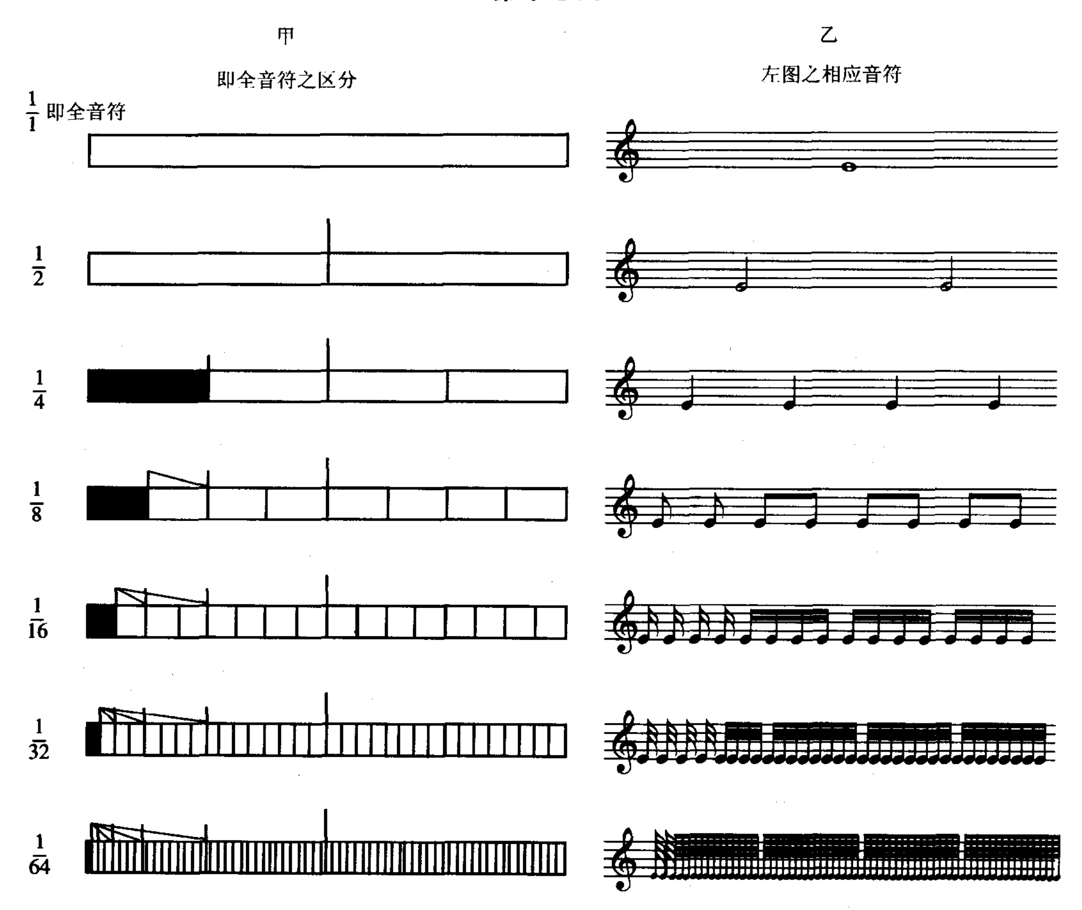
1/8 + 1/16 + 1/32 = 7/32

复加点 1/16 音符𝅘𝅥𝅯.. = 𝅘𝅥𝅯 + 𝅘𝅥𝅰 + 𝅘𝅥𝅱,以分数表示之为

1/16 + 1/32 + 1/64 = 7/64

余可类推。第十八例(甲)是各加点音符的比例,(乙)是各加点音符的记法和时值。

第十七例

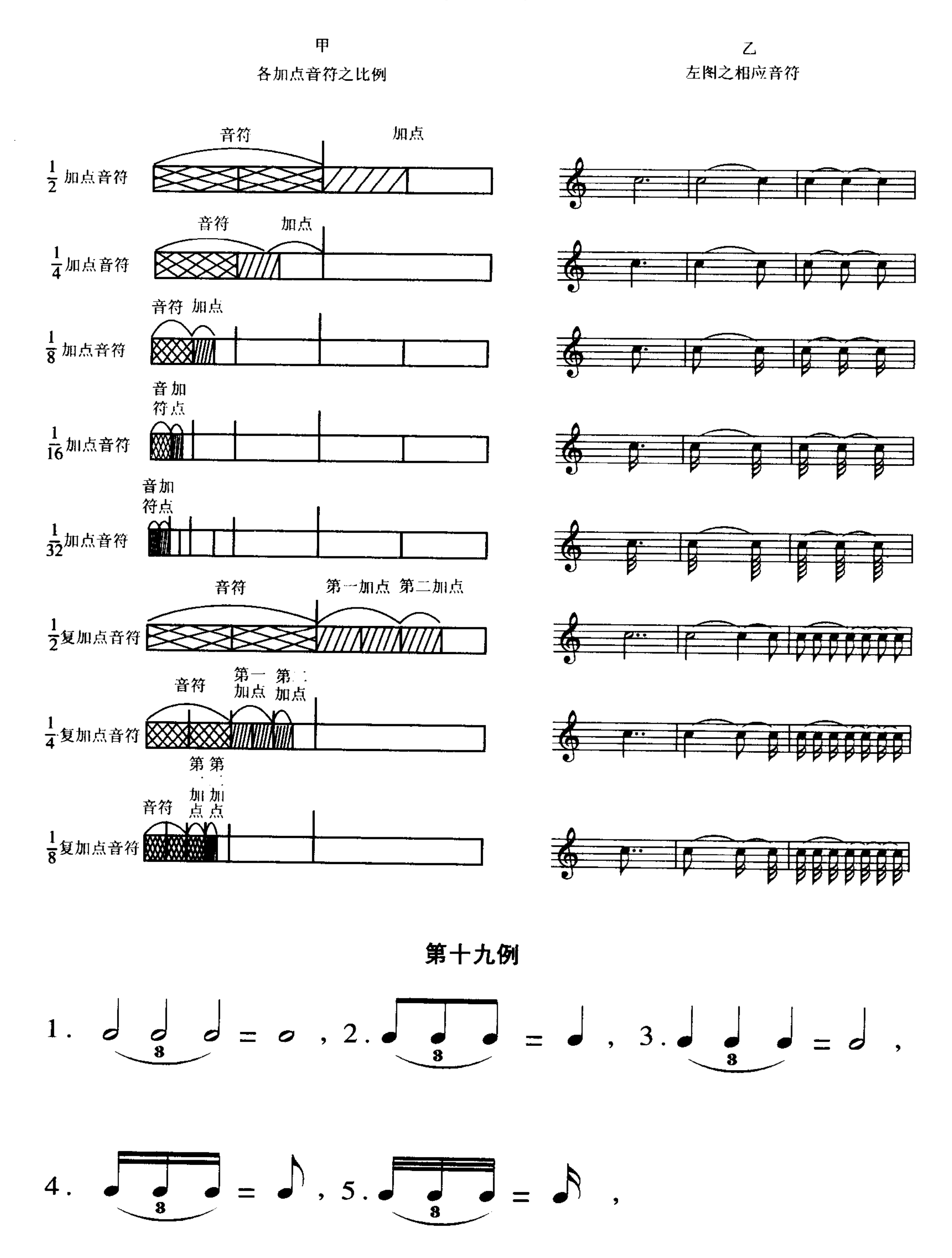


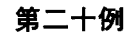
（三）三连音符　我们常见乐谱上有连结三个四分一音符奏如一个半音符的，也有连结三个八分一音符奏如一个四分一音符的，也有连结三个音符奏如一个全音符的：这种音叫做三连音符。音符的上边大概画一弧线加记一个3字，表示这三个音符奏的时候，三个一样长，可是等于一个可以用2除得画的音符，第十九例所举就是五种三连音符的记法。

此外还有二连音符，四连音符（第十二例1-4），他的时值比三连音符较长，上边记一个2字或4字，表示这两个或四个音奏的时候等于一个可以用3除得尽的音符。还有五连音符记法（记一个5字在上边），奏法（第二十例5.6）可以类推，不必再说明了。不过这三种音符（二连四连五连）用处不多。

15.（乙）休止符　声音停止的地方，我们也要用符号记起来，这就是休止符。休止符的时值同音符一样，分开单简休止符，加点休止符两种，第二十一例所举就是八种单简休止符的记法，其中全休止符同半休止符形状相同，不过记的位置不同，全休止符记在第

四线之下，半休止符记在第三线之上。





第二十例

加点休止符的时值,也是同加点音符一样,譬如第二十二例,其余可以类推。

此外,乐曲一连停奏几节的时候,也有几节的休止符,譬如第二十三例(甲)所举是两节到七节的休止符。至于休止过七节时,就要把休止的节数记明,在下边斜着画两画,第二十三例(乙)就是休止符八节、二十节、五十节的记法,其余可以类推。

练习题第三集

本集练习用各种音符及休止符记谱之法,普通音符头在五线谱之第三线以上者颈要向下写,在五线谱之第三线以下者颈要向上写,其刚在第三线上者颈向上向下写皆可。下列各题音名下方之分数表示音符的长短,单有分数无音名者须用相当的休止符记之。

(甲)以下各题用G谱号:

1. c^1 e^1 f^1 g^1 d^2 c^2 g^1 f^1 e^1 d^1
   1/1 1/2 1/4 1/4 1/4 1/16 1/32 1/32 1/8 1/4 1/4
2. e^2 c^2 g^1 f^1 g^1 a^1 b^1 c^2 d^2 e^2 d^2 gl
   1/4 1/4 1/2 1/16 1/16 1/16 1/16 1/2 1/2 1/8 1/16 1/16 1/1
3. a^1 e^1 f^1 d^1 f a c^1 d^1 e^1 e^1 a^1
   1/4 1/2 1/4 1/8 1/8 1/2 1/2 1/8 1/8 1/4 1/1 1/2 1/2
4. g^2 a^2 b^2 c^2 e^3 d^2 c^2 a^2 c^2 g^2 g^1 e^1 d^2 c^2
   1/16 1/16 1/16 1/16 1/16 1/32 1/32 1/8 1/8 1/4 1/4 1/2 1/4 1/2
5. e^1 g^1 c^2 e^2 f^2 d^2 c^2 b^1 d^2 a^1 c^2 b^1 a^1
   1/8 1/8 1/8 1/8 1/16 1/16 1/16 1/16 1/8 1/16 1/16 1/16 1/4 1/4 1/2

(乙)以下各题用F谱号

6. c f a c^1 b d^1 g G e d c
   1/1 1/2 1/2 1/2 1/4 1/4 1/2 1/2 1/4 1/2 1/4 1/4 1/4 1/2
7. G A B c d e f e d A B d c
   1/4 1/4 1/4 1/2 1/4 1/2 1/4 1/4 1/8 1/8 1/8 1/16 1/16 1/2
8. a e f c e d B G A F E A B
   1/4 1/4 1/2 1/16 1/16 1/16 1/16 1/16 1/32 1/32 1/8 1/8 1/8 1/4
9. b g d^1 f^1 e^1 a c^1 e^1 d B c
   1/32 1/32 1/32 1/32 1/8 1/8 1/8 1/16 1/16 1/16 1/16 1/4 1/2 1/2

10. e f g A B c f d B G c
1/16 1/16 1/8 1/8 1/16 1/16 1/8 1/8 1/8 1/8 1/8 1/4 1/4 1/2

(丙)下各题用 G 谱号:

11. e^1 c^2 c^2 g^1 f^1 g^1 a^1 c^1 d^1 f^1 e^1 g^1 g^1 d^1
3/16 1/16 3/16 1/16 1/8 1/8 3/16 1/16 3/8 1/8 1/8 1/16 1/16 1/4 1/4

12. b e^1 f^1 g^1 a^1 c^2 e^1 g^1 a f^1 b^1 e^1
1/4 3/8 1/8 1/4 1/16 1/16 1/8 1/16 1/16 3/16 1/16 3/16 1/16 1/4

13. g c^1 g^1 d^1 g^1 c^1 e^1 d^1 c^1 b c^1 d^1
1/4 3/4 1/4 3/4 1/4 1/4 1/4 1/8 1/8 1/8 3/4

14. e^1 g^1 f^1 e^1 g^1 c^2 c^2 g^1 g a b c^1
8/8 1/32 1/32 1/4 1/4 3/16 1/16 1/2 1/8 1/32 1/32 1/32 1/32 1/4

15. c^2 g^1 e^2 d^2 c^2 b^1 a^1 g^1 e^1 f^1 d^1 e^1
7/16 1/16 1/4 1/4 1/8 1/16 1/16 1/4 7/16 1/16 3/16 1/16 1/2

(丁)以下各题用 F 谱号:

16. c B B G D G d C G e
1/8 1/8 3/16 1/16 1/8 3/16 1/32 1/32 1/8 7/16 1/16 1/2

17. G F G C g c g e c
3/4 3/8 3/8 3/4 3/4 3/4 3/8 1/8 1/8 1/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8

18. c c d g f e c f g b a g c^1
7/16 1/16 3/8 1/8 1/8 1/8 3/16 1/16 3/8 1/8 3/16 1/16 1/4

19. G A B B c d d B c d e f g
3/23 1/32 1/8 1/8 3/32 1/32 1/8 1/8 3/16 1/16 3/16 1/16 8/16 1/16 3/8

20. e d e c e B c A c G A G c
3/16 1/16 1/8 1/16 1/16 3/16 1/16 7/16 1/16 3/16 1/16 7/16 1/16 1/4

第四节 节 拍

16. 乐谱用的五线与上下加线都是横画的,单是每节每段的线是纵画的,我们叫这种线做“纵线”。乐曲每段画一双纵线,每节画单纵线。乐曲每节所记音符的总时值,都在谱首记明,叫做拍子。拍子记在调号(参看第四章)之次,若是乐谱没有调号,就记在谱号之次,如果乐曲半道改用别样拍子,就要另行记明,譬如第二十四例(甲)记的 3/4 拍子,是每节应该用三个 1/4 音符的意思;同例

(乙)改用 6/8 拍子,每节就用六个 1/8 音符;同例(丙)又改用 2/2 拍子,每节用两个 1/2 音符,其余可以类推。
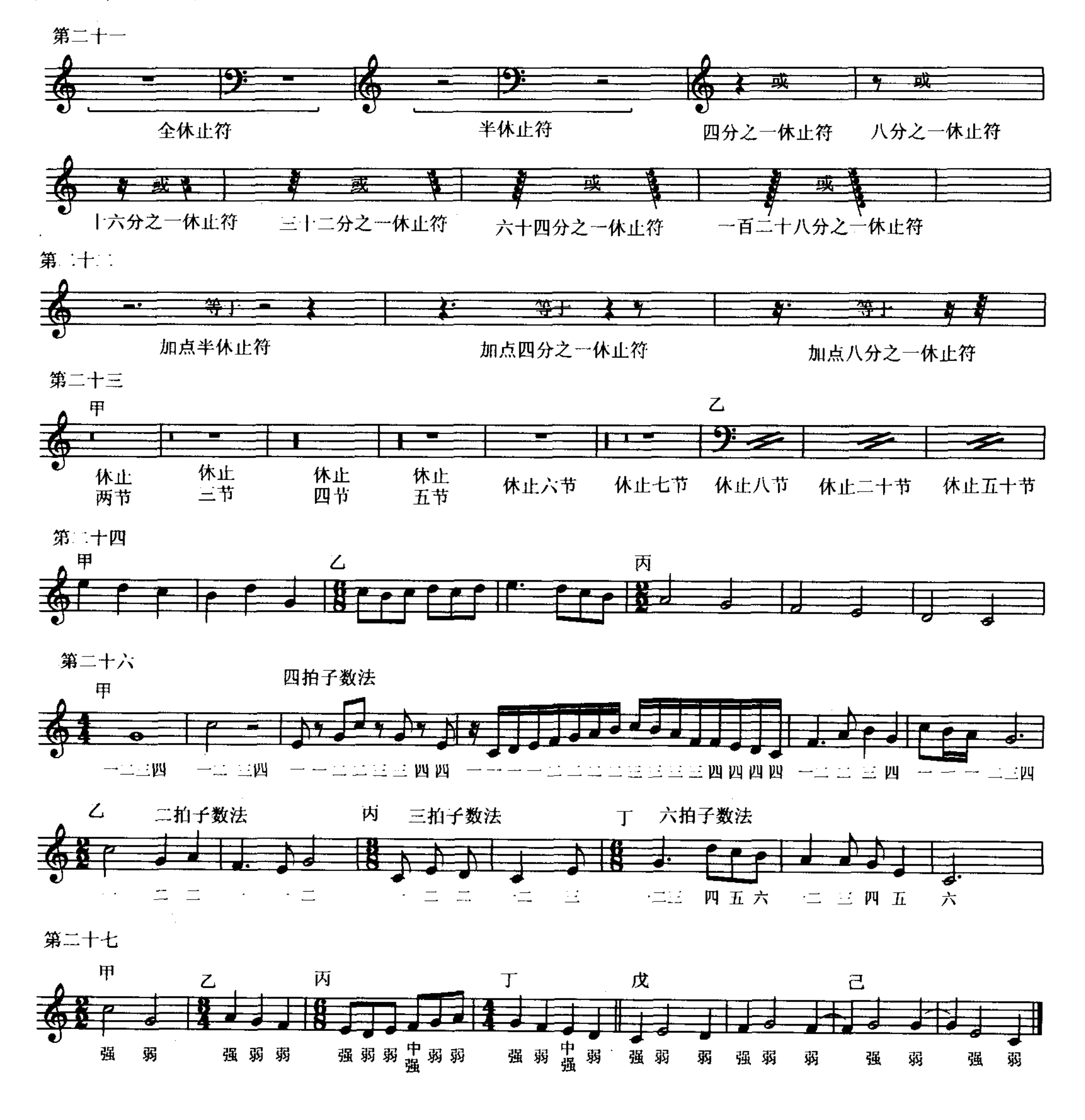
17. (甲)拍子的种类

拍子种类大概可以分为六种:

（一） 二拍子，每节内记的音符分作两下拍完，大约有六种（第二十五例甲）。

（二） 四拍子，每节内记的音符分作四下拍完，大约有七种（第二十五例乙）。

（注意）C，本来是十四世纪到十六世纪时候用的拍子符号，代表每节四个全音符的，后来又代表四个半音符或四个 1/4 音符。¢本来是半个圆圈，所以当时叫做不完全拍子，完全拍子用一圆圈○，代表每节用三个全音符，或三个半音符，不过现在早已不用这种记号了（关于中古时代拍子记号的说明，参看第十章第二节），我们现在常用的还是以 C 代表 4/4，以¢代 2/2。



（三） 三拍子约有四种。（第二十五例丙）

（四） 九拍子每节内记的音符分作九下拍完，也可以分作三下拍完，所以又叫做三回的三进拍子，约有三种。（第二十五例丁）

第二十五例

	记法	每节音符总时值	每拍节数	每时拍值
(甲) 二拍子	$\frac{2}{2}$或Φ	𝅗𝅥 𝅗𝅥	2	𝅗𝅥
	$\frac{2}{4}$	♩ ♩	2	♩
	$\frac{2}{8}$	♪ ♪	2	♪
	$\frac{6}{4}$	𝅗𝅥. 𝅗𝅥.	2	𝅗𝅥.
	$\frac{6}{8}$	♩. ♩.	2	♩.
	$\frac{6}{16}$	♪. ♪.	2	♪.
(乙) 四拍子	$\frac{4}{2}$或Φ	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	4	𝅗𝅥
	$\frac{4}{4}$或C	♩ ♩ ♩ ♩	4	♩
	$\frac{4}{8}$	♪ ♪ ♪ ♪	4	♪
	$\frac{4}{16}$	𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯	4	𝅘𝅥𝅯
	$\frac{12}{4}$	𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥.	4	𝅗𝅥.
	$\frac{12}{8}$	♩. ♩. ♩. ♩.	4	♩.
	$\frac{12}{16}$	♪. ♪. ♪. ♪.	4	♪.

	记法	每节音符总时值	每拍节数	每时拍值
(丙) 三拍子	$\frac{3}{2}$	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	3	𝅗𝅥
	$\frac{3}{4}$	♩ ♩ ♩	3	♩
	$\frac{3}{8}$	♪ ♪ ♪	3	♪
	$\frac{3}{16}$	𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯	3	𝅘𝅥𝅯
(丁) 九拍子	$\frac{9}{4}$	𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥.	3	𝅗𝅥.
	$\frac{9}{8}$	♩. ♩. ♩.	3	♩.
	$\frac{9}{16}$	♪. ♪. ♪.	3	♪.

	记法	每节音符总时值	每拍节数	每时拍值
(戊) 五拍子	$\frac{5}{4}=(\frac{2}{4}+\frac{3}{4})$	♩ ♩ ♩ ♩ ♩	5	♩
	$\frac{5}{8}=(\frac{2}{8}+\frac{3}{8})$	♪ ♪ ♪ ♪ ♪	5	♪
(己) 七拍子	$\frac{7}{4}=(\frac{3}{4}+\frac{4}{4})$	♩ ♩ ♩ ♩ ♩	7	♩
	$\frac{7}{8}=(\frac{3}{8}+\frac{4}{8})$	♪ ♪ ♪ ♪ ♪	7	♪

（五）五拍子是二拍子三拍子组成的，指挥的时候，先在左边指挥二拍，然后在右边指挥三拍，此种拍子通用的有两种（二十五例戊）。

(六) 七拍子是三拍子同四拍子组成的,大概有两种(二十五例己)。

(注意) 例(丁)虽名为九拍子,其实可以当三拍子计算,所以又叫做三倍的三拍子。

(甲)例的六拍子统在二拍子里头。

(乙)例的十二拍子统在四拍子里头,也是这个理由。

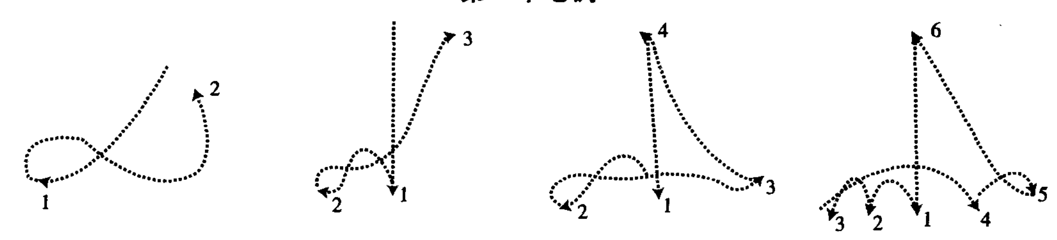
18. (乙)拍子数法。

凡练习乐器,最要紧的是拍子整齐,所以练习时候,必须低声数拍(又名数时),不过看记的音符休止如何,数法又不一样,第二十六例所举,是二拍子、三拍子、四拍子、六拍子的数法。

19. (丙)指挥法。

凡合奏或合唱诗,必有人指挥。指挥者右手拿指挥竹望空指挥,指挥法要跟着拍子,遇重拍的时候大挥,轻拍的时候小挥,重拍轻拍就是中国乐家所谓板眼,也是乐曲每节的强弱。至于节奏的缓急,演奏的表情,都要依着乐曲指挥出来,所以乐队、歌队演奏得好不好,和指挥者的工夫很有关系。关于指挥法另有专书,我现在各举几例在下边:

第二十七例



(甲)二拍子挥法,(乙)三拍子挥法,(丙)四拍子挥法,(丁)六拍子挥法。二拍子三拍子九拍子的头一拍是强拍,以后各拍都是弱拍;四拍子六拍子的第一拍也是强拍,四拍子的第三拍同六拍子的第四拍是中强,其余各拍都是弱拍。(第二十七例甲,乙,丙,丁)。

第二十五例甲项的六拍子可以当二拍指挥,乙项的十二拍子可以当四拍子指挥,丁项的九拍子当然是照三拍子指挥,至于五拍子七拍子的指挥法是由两种指挥法合成的。

20. (丁)变强弱(Syncopation)

乐曲各节强弱的声音本来是一定,不过弱拍音强拍音同音符结合做一音的时候,强拍音符变作弱拍,弱拍音符变作强拍,譬如二十七例(戊)是自然的强弱,同例(己)是变强弱,

节拍是音乐美学最重要的一部分,将来定要在音乐美学详细说明。

第五节 强度用语,

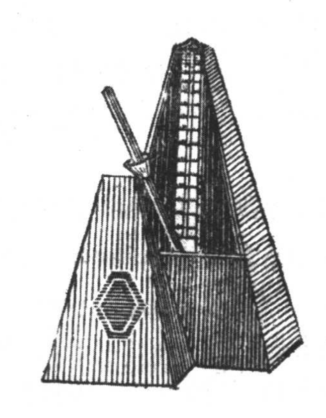
21. 乐曲各部音量大小不同。音量应该大的要强奏,音量弱的应该弱奏,欧美各国多用意语记这种强度。现在把普通用的十六种列在下边。

强度用语

1. piano pianissimo	略语 ppp	最弱
2. pianissimo	略语 pp	甚弱
3. piano	略语 p	弱
4. mezzo piano	略语 mp	中弱
5. piano forte	略语 pf	弱后强
6. mezzo forte	略语 mf	中强
7. forte	略语 f	强
8. fortissimo	略语 ff	甚强
9. forte fortissimo	略语 fff	最强
10. forte piano	略语 fp	强后弱
11. crescebdo	略语 cresc. 符号 <	渐强
12. decrescendo	略语 decresc.	渐弱
13. diminuendo	略语 dim.	渐弱
14. sforzando	略语 sf 或 sfr. 符号 V 或 <	特强
15. rinforzando	略语 rfz.	加强
16. accent	略语 ac. 符号 Λ 或 V 或 <	响音

第六节　速度用语

22. 速度用语大概以意语为标准,记在谱首左肩上边,表示全曲(或一段)进行的速度。不过用语虽然是一样,而作曲者同演奏者常不接头,以至常常有演奏过快过慢的弊病。所以到1816年奥国人 J. N. Mälzel 制成一个拍节机(Metronom),用来计算拍子(拍节机图案原为荷兰人 D. N. Winkel 1780－1826 所发明)。这拍节机的样子,是一个方锥体,内部有发条,它的构造像一个时辰钟,不过钢条振子在前面,上面刻着度数,另外有一块方铅锤套在上边,可以上下挪动,拍节机前面中央也画有度数,同钢条振子上边画的相符,并且记明单简速度用语。譬如首记♩=96 或𝅗𝅥=96,就要一分钟内奏完九十六个 1/4 或 1/2 音符的时值。把拍节机的方铅挪到 96 度,一面把练上好,看看是否一分钟内,拍节机的振子拍九十六下,就可以试验拍节机的准不准。初学作曲者常常不知道他作的曲应该记那一种速度,就是作曲家也有记错速度的毛病,想去了这个毛病,最好是作曲者把作成的曲依着自己的意思奏一回,看看从起头一分钟内共奏了几拍



(这算法很容易,比方作的曲是4/4拍子,一分钟内奏了二十节,那么这曲的速度就可记作♩=80,其余可以类推),就把这总拍数记在谱首,每拍用哪一种音符,就把他记在该数字的左边。譬如♩=80,或♩=90,或♩=126,这样记法速度,是最简便而不怕令人误会,因为拍节机上记的速度用语,范围太广,就是第二表的记法也很容易令人误会,现在把这两表分列在下边:

第一　拍节机记的速度用语表

速度	用语	速度	用语
从♩=40 到♩=69	Largo 最慢板	从♩=129 到♩=152	Andante 行板
从♩=72 到♩=96	Larghetto 小慢板	从♩=160 到♩=148	Allegro 快板
从♩=100 到♩=120	Adagio 悠然板	从♩=184 到♩=208	Presto 急板

第二　速度与音各符时值比较表

每拍音符 一分钟内 拍数 甲。乙。	♩ 意语	 译语	♪	𝅗𝅥	♩
(40)44	grave(lento)	重板(最慢板)		andante	adagio
(50)50	largo	广板		andantino	maestoso
(60)57	larghetto	小慢板		moderato	andante
(70)66	adagio	柔板		allegretto	andantine
(80)76	maestoso	刚板(庄严肃穆)		allegro	modernto
(89)87	andante	行板(静板)	grave	allegro vivace	allegretto
(97)100	andantino	趋板	largo	presto	allegro
(104)115	moderato	中板	larghetto	prestissimo	allegro vivace
(128)132	allegretto	轻板	adagio		presto
(152)152	allegro	快板	maestoso		prestissimo
(180)174	allegro vivace	活泼快板	andante		
(208)200	presto	急板	andantino		
230	prestissimo	狂板	moderato		

第二表因为每拍音符的长短不同,所以同速度用语很有关系。譬如♪仅有♩一半的时值,所以每拍一个♪的广板 largo 刚同每拍一个♩的趋板 andantino 相等;又如♩. 的时值三倍于♪,所以每拍一个♩. 的刚板 maestoso 比之每拍一个♪的刚板慢三倍,其余可以类推。上

表左侧所记拍数分两种,(乙)精密算法,(甲)简便算法。

此外还有附加于速度用语后的字句,用来加减原语的势力的,譬如:

ad libitum	随意
alla polacca	如波兰舞板
assai ben	甚
attacca	紧接(下段)
a tempo 略书 a tem.	依原来速度(照原板)
con	以,有,而
di molto, molto	甚
en galop	如 galop 舞曲
listesso tempo	同板
ma	但,而
meno	较少
non tanto non troppo	不太过
più	多一点
poco	稍
poco a poco	逐渐,渐:
quasi	如,几乎如,
sempre	常
sostenuto tenuto	维持
tempo comodo	随便的速度
tempo di ballo	如舞曲板
tempo di minuetto	如 minuetto 舞曲板♩=126－132
tempo di marcia	如进行曲板♩=80－104
tempo primo	原板
vivace	活泼

以上所列各速度用语同拍节机的分度法,不过是一个大概的标准,我们演奏一个稍长乐曲的时候,断不能自始至终用一样速度,尤其还有故意缓慢演奏的乐句,也有加快演奏的乐句,也有一部分延长的地方,因为音乐是描写或发表思想感情的美术,是活的东西,不是死的东西,所以又有延长、渐慢、渐快三种术语,譬如:

1. 延长的惯用语

ritardando 略语 ritard. 或 rit. ritenuto 略语 riten. 延长 rallentando 略语 rall. allargando slentando	延长

fermata 符号𝄐 延声(这符号单延长一个音或单延长一个和弦用的)。

2. 渐慢而渐弱的惯用语

perdendosi calando mancando morendo smorzando	渐慢而弱

3. 渐快的惯用语

accelerando	略语 accl.
stringendo	略语 string.

第七节 表情用语

23. 凡奏乐曲必有一定的态度或感情陪着,表示这种态度或感情的字,叫表情用语。西洋乐谱大概用意大利文记这种字(德国作曲家如 Robert Schumann,Richard Strauss 等都兼用德意两国文)。或写在谱首,或写在两五线谱之间。现在把最通用的选出一百种,连同译语抄录在底下,其中有几个字不十分吻合。不过译其大意就是了。

1. affettuoso 2. con affetto	以深情
3. agitato	急速(不安)
4. amabile	和蔼,可亲
5. amoroso	温柔
6. animato 7. con ánima	雄壮
8. appassionato 9. con passione	淋漓尽致
10. armonioso	和谐
11. arpeggiato	如奏箜篌,次第弹奏,
12. brillante	浏亮,铿锵,堂皇,
13. con brio	有精神
14. burlesco	滑稽

15. calmato	静谧
16. con calore	以热情
17. cantabile 18. cantando	}如歌
19. capriccioso	有兴致
20. commodo	自在,自然
21. deciso 22. decisivo	}毅然
23. declamando	如朗诵
24. deliberato	决心
25. delicato	温柔
26. determinato	决意
27. distinto	清楚,明白
28. dolce	柔滑
29. dolente	悲,哀
30. doloroso 31. con dolore	}悲痛
32. con duolo	以悲
33. {elegante con eleganza	}闲雅,优美
34. elegiaco	如诉
35. eroico	英勇
36. espressivo	表明情绪
37. con espressione	以感情
38. feroce	狂暴,猛烈
39. festivo	壮严,快乐
40. con forza	用力
41. con tutta la forza	用全力
42. fresco	新鲜
43. frivolo	轻浮
44. funebre	悲哀
45. con fuoco	有火气,有魄力
46. generoso	高尚
47. gentile	优雅
48. giocoso	嬉戏的,诙谐的

49.	giusto	精确,适中的
50.	glissando	滑奏
51.	gradevole	快适,优美
52.	con grazia grazoso	高雅,优美
53.	impetuoso con impeto	暴烈,猛烈
54.	indeciso	不决
55.	innocente	天真烂漫
56.	inquieto	不安
57.	con ira	以怒
58.	lamentabile	如诉
59.	lenguendo	憔悴
60.	largamente	广大
61.	legato	圆滑不断
62.	leggiadro	雅,轻,
63.	leggiero	轻
64.	lentando	加慢
65.	liberamente	自由
66.	lusingando	慰藉
67.	maestoso	肃穆,壮严
68.	marcato	清楚(奏出)
69.	marciale	如进行曲
70.	mesto	忧愁
71.	misterioso	神秘的
72.	mobile	易动
73.	mosso	动
74.	con moto	有势,活动,
75.	negligente	等闲,不拘束
76.	nobile	高尚
77.	passionato	淋漓尽致
78.	pesante	沉重
79.	a piacére	随意
80.	piacevole	愉快
81.	pietoso	怜悯

82.	pomposo	壮丽
83.	religioso	敬虔,壮严
84.	rigoroso	节奏严整
85.	risoluto	果决,
86.	scherzando	嬉戏的,愉快,
87.	scherzo	欢乐
88.	sensibile	情深
89.	con sentimento	以感
90.	sereno	静
91.	serioso	庄重
92.	sospirando	叹息
93.	spirituoso, con spirito	有精神
94.	timoroso	战战兢兢
95.	tumultuoso	喧闹
96.	vigoroso	勇壮
97.	violénto	暴烈
98.	vivo	活泼
99.	vocale	如歌声
100.	volante	如飞

第八节　装饰音记法 Verzierung(Embellishment)

24. 装饰音约分五种,用特别记号或小音符记在谱表之上。

25. Ⅰ. 倚音 Appoggiatura 记在主音的左边,分长倚音、短倚音、复倚音、双倚音四种。

(甲)长倚音 langer Vorlchlag 记在主音左边的小音符,刚有主音符一半时值,演奏时候稍为用力。和响音一个样子;(第二十八例甲);主音若是加点音符,前音的时值,占主音的三分一或三分二(第二十八例乙)。
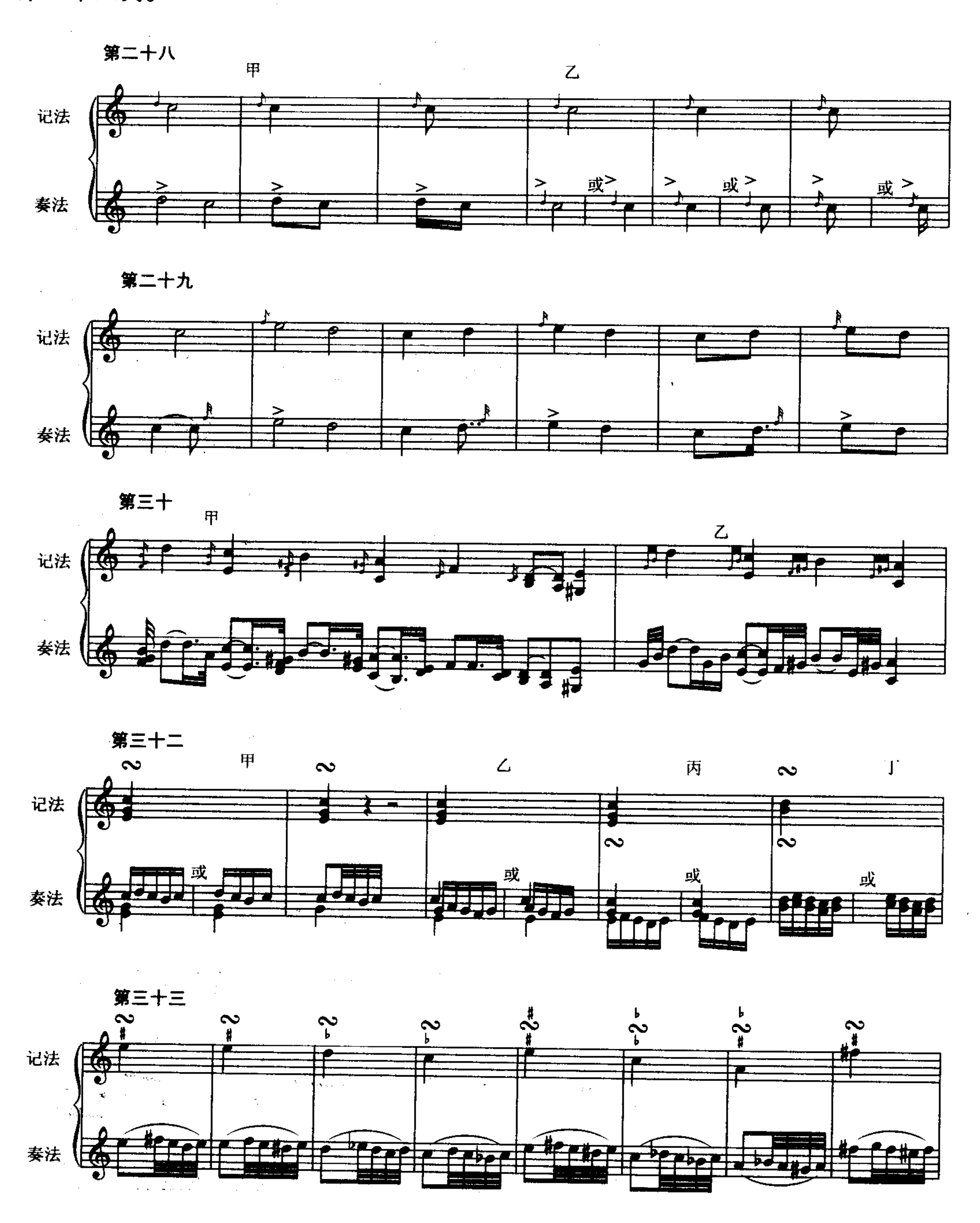
(乙)短倚音 Kurzer Vorschlag 记法同长倚音一样,不过小音符中部加多一条斜线,表示这音要短小(约有一个 1/32 音符的时值)而亮,他的响音可是在主音(第二十九例)。

(丙)复倚音

(丁)双倚音　以上两种记法,见第三十例甲(复倚音)、(乙)双倚音 Doppelvorschlag,他们的时值同短倚音一样,都算在前一个音符之内。

26. Ⅱ. 回转音 Gruppetto(德名 Doppelschlag)记号用∽或∾,记法大概分开两种,有横写记号的,有竖写记号的,横写记号的分四种(第三十一例甲至丁),竖写记号分两种(第
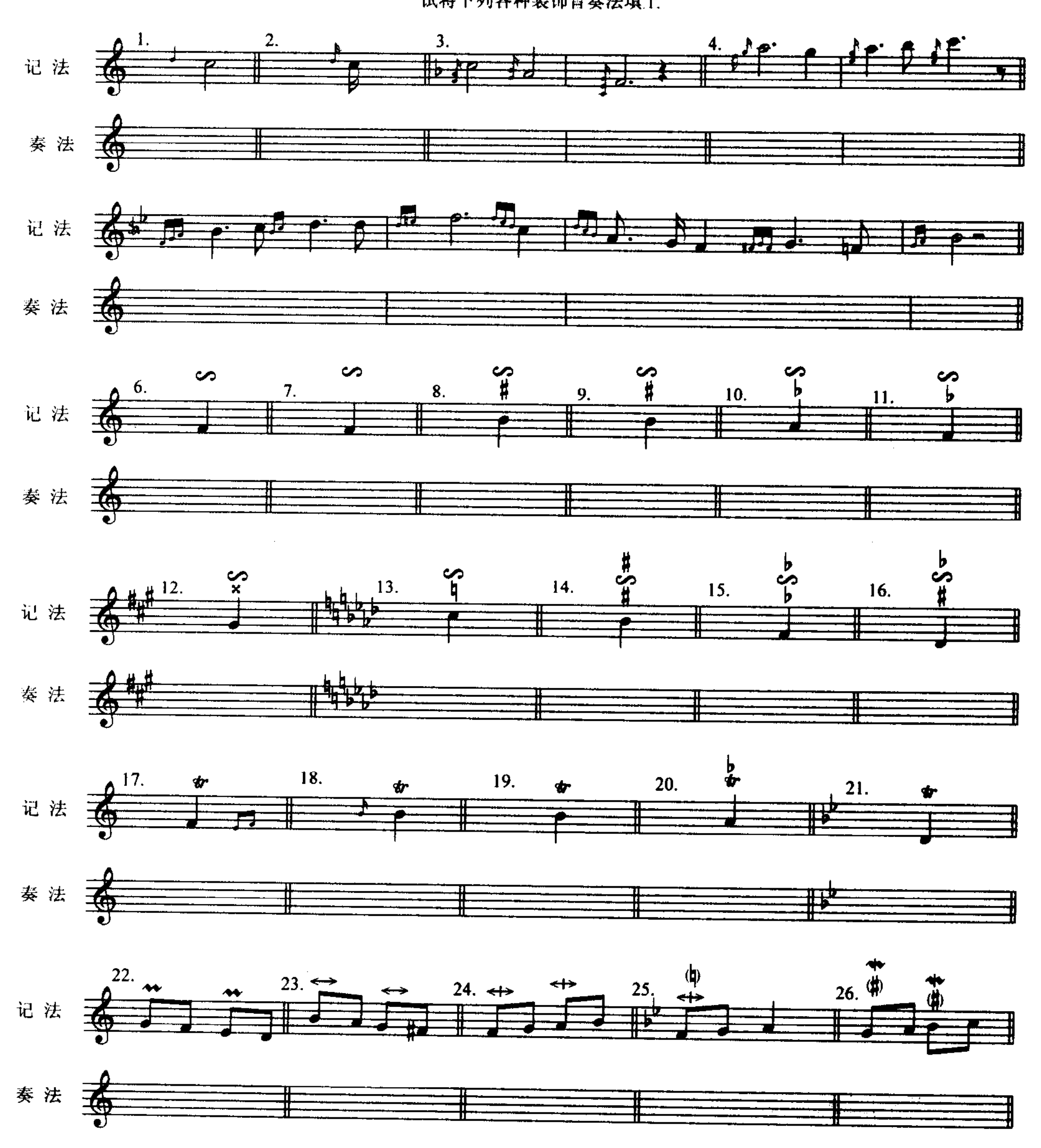
三十一例戊、己)。回转音记在复音谱里头的又分四种,第三十例(甲)回转音在上层,(乙)在中层,(丙)在下层,(丁)上下两音一齐回转回转。音记号的上下,如果有高号♯,下号 b,用的饰音也就跟着不同,譬如:第三十三列(乙)在中层,(丙)在下层,(丁)上下两音一齐回转。回转音记号的上下,如果有高号♯,下号 b,用的饰音也就跟着不同。譬如:第三十三例。



27. Ⅲ.震音 trillo 记号用略字 tr,或记在音符上边,奏时将主音(tr 号下的音)同他上位或下位的音交互震动,以速为佳,大概一个 1/4 音符的震音有八九个 1/32 音符的时值。震音记号之外有附记小音符、♯、♭或♮各记号的,大约记法共有九种,见第三十四例。

28. Ⅳ.波状音 Pralltriller 记号普通用〰,(第三十五例甲),又有用〰号的,叫急音 Schnller(第三十五例乙),用〰号的叫波动音 Mordent(第三十五例丙)。

29. Ⅴ.拨音 Arpeggio 或 Harpeggio 是和弦奏法的一种。本来箜篌用的最多,钢琴也有用的。记号用⌇,记在音符的左边,令各音从下而上相继奏之,第三十六例。



第九节　杂记号

30. 反复记号：
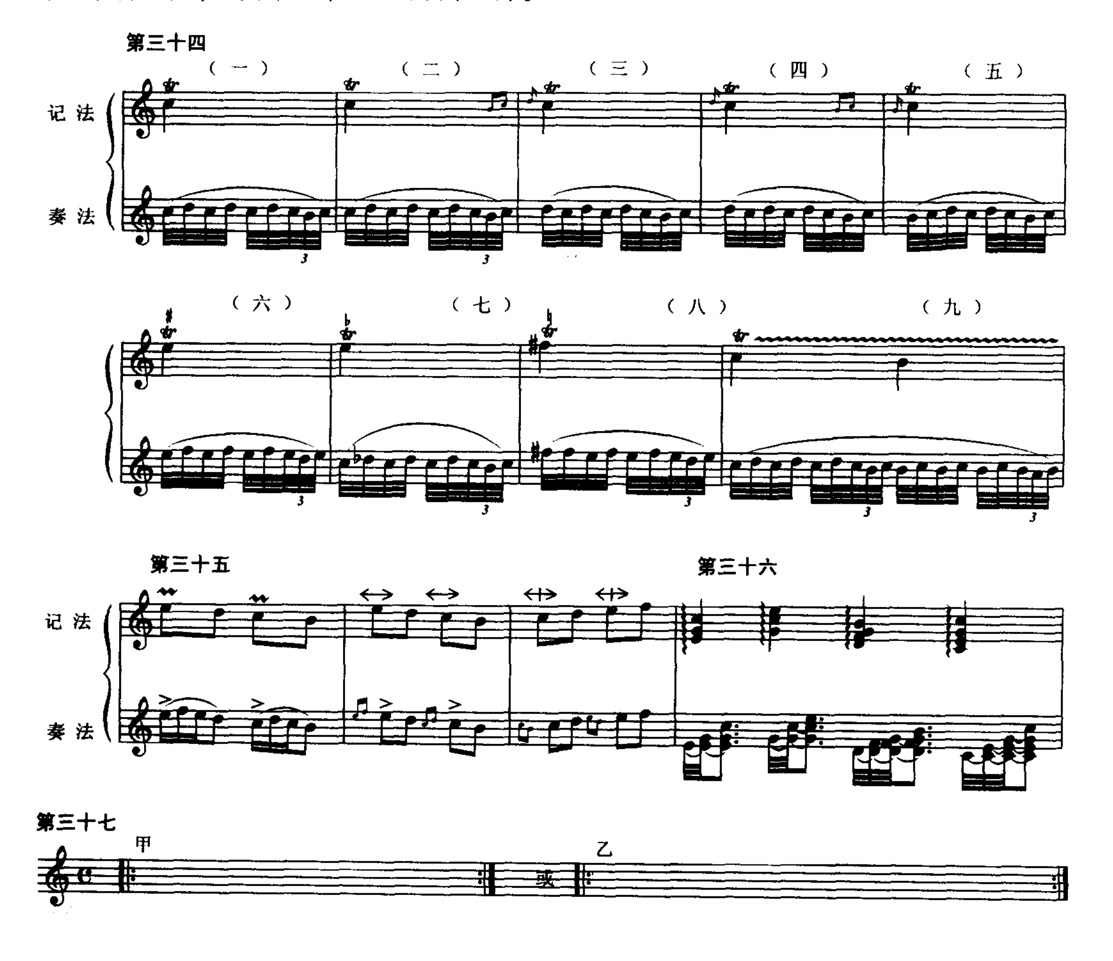
乐曲中有全曲复奏的，有复奏一部分的，都要用记号表明它，反复记号有三种：
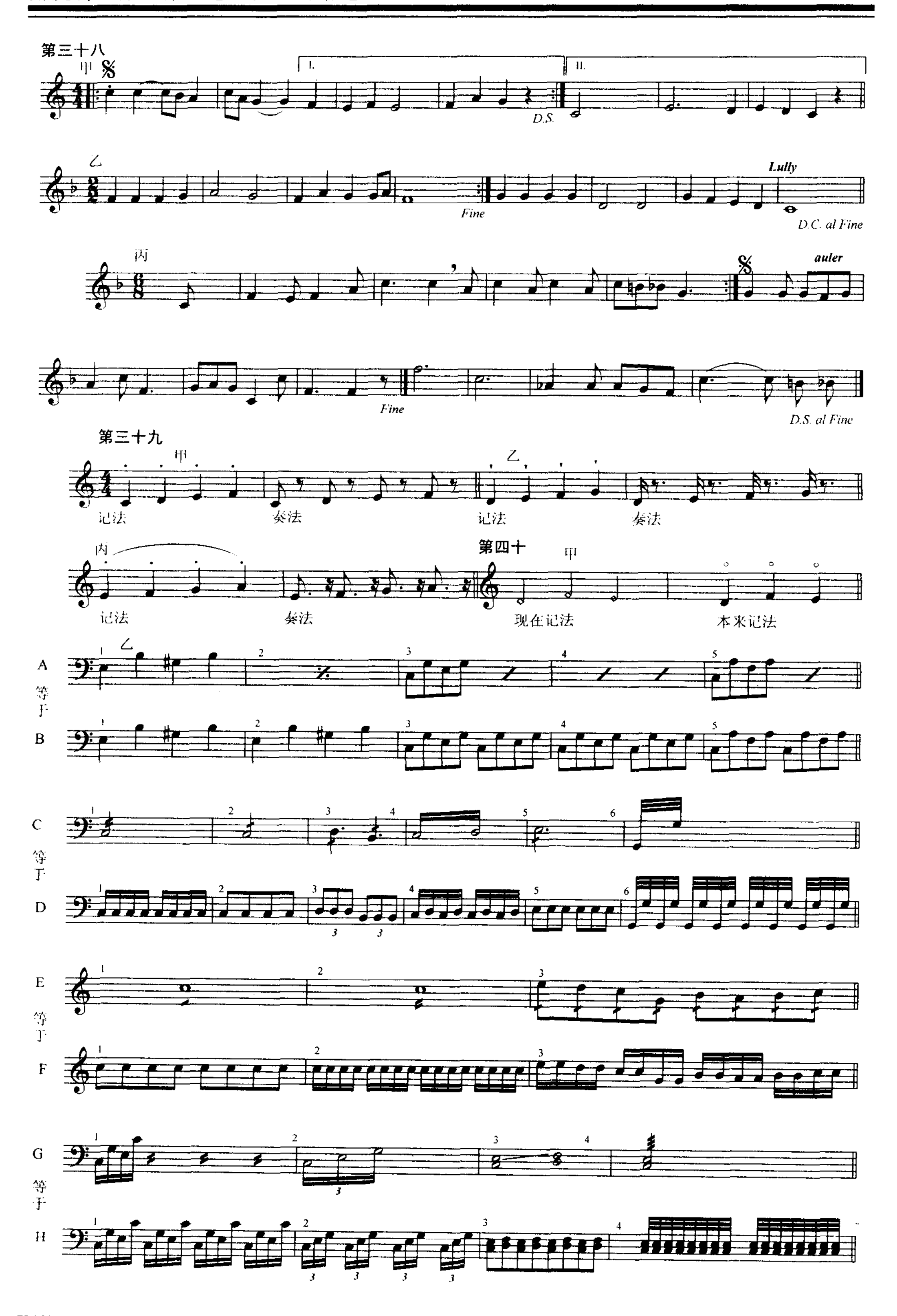
甲，谱的两头加记两点或四点（第三十七例甲乙）。

乙，有𝄋记号或略语 D. S. 的（这就是 Dal Segno 从记号起的意思），都要复奏乐曲一部或全部（第三十八例甲）。

丙，Da Capo 或略语 D. C. 从头再奏的意，Da Capo al Fine 是从头再奏至 Fine 止；第三十八例乙 Da Capo al Segno 𝄋是从头再奏至𝄋号。D. S. al Fine 是从记𝄋再奏至 Fine（例三十八丙）Fine 或略语 Fin，是末尾、完了的意思 。

丁，⎡1 、或⎡1 、⎡2 或⎡1st ⎡2nd 或⎡1ma ⎡Ⅱda 等号，都是表示乐曲复奏的末部不同，譬如第三十八例头一回奏到第四节，第二回从头奏至⎡Ⅰ 前一拍，就省去⎡Ⅰ 画开的几个音不奏，而奏末尾⎡Ⅱ 画开的一部。

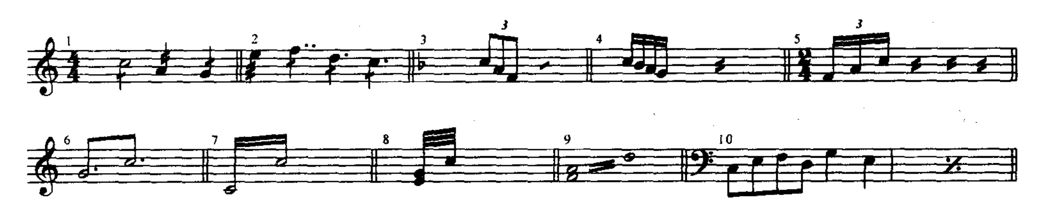




第三十八
甲
I.
II.
D.S.
乙
Fine
Lully
D.C. al Fine
丙
auler
Fine
D.S. al Fine
第三十九
甲
记法
奏法
乙
记法
奏法
丙
记法
奏法
第四十
甲
现在记法
本来记法
A
乙
等于
B
C
等于
D
E
等于
F
G
等于
H

练习题第四集(乙)

试将下列省略记法详细记之



31. 跳音记号 大概分三种：

(甲)小跳 Staccato 或 Spiccato,记圆点在音符之上或音符之下,奏时只有音符一半的时值(第三十九例甲)。

(乙)大跳 Staccatissimo 记长点在音符之上,奏时声音更短,仅有音符四分一的时值(第三十九例乙)。

(丙)半跳 Mezzo Staccato 记法同小跳音,不过加一条弧线在各圆点之上,奏时音比较小跳长一点,大约有音符四分三的时值(第三十九例丙)。

32. 延声记号除⌒ Fermata(见第六节)之外,还有一 一 一,记在音符上边或底下,表示保存他的完全时值;

-,保存时值略带响音。

33. 弧线⌒又名连线,记在两个同高度音符的上边或底下的时候,叫它做连线,因为这两个音要连着奏成一个音的样子,而有两个音的时值。若是它画在几个不同高度的音的上边或底下,那几个不同高度的音就要奏得(或唱得)圆滑(legato),那时候我们叫它做弧线。

34. 用弓记号 是小提琴用的,分两种:

甲,⊓是下弓记号;

乙,V是上弓记号。

35. 泛音记号○铜角、弦乐器的散声都用他;箜篌用这记号本来表示高一均的音,不过近日也废而不用箜篌。音符上应用○号的已改用方的音符了。(第四十例甲)。

36. 踏板记号 Ped. 是踏号,※是起号。美国所用踏号起号,一齐记上如ᒥ,从左端所指之音起用踏板,到右端所指之音止。

37. 省略记法 有省记半节的(第四十例乙 A.3.5. 两节),有省记全节的(例四十乙 A 之 2.4 两节);此外尚有各种节奏的省略记法,如例四十乙之 A、C、E、G 是也。B、D、F、H 各例即 A、C、E、G 的详细记法。

第三章 音 程

38. 两个音相距之间叫做音程,寻常算法,从各调的起调音(就是宫音)起,向上计



算,譬如第四十一例是从大 C 调(详细说明要看第四章)的 c^1 音(就是大 C 调的起调音)起,由 c^1 到 c^1 是第一度,由 c^1 到 d^1 是第二度,c^1 到 e^1 是第三度,c^1 到 f^1 是第四度,c^1 到 g^1 是第五度,c^1 到 a^1 是第六度,c^1 到 b^1 是第七度,c^1 到 c^2 是第八度。过了一均之后,c^1 到 d^2 是第九度,c^1 到 e^2 是第十度,c^1 到 f^2 是第十一度,c^1 到 g^2 是第十二度。以上所举是普通音程(Normal – Intervalle)。

音程也可以从上而下计算,譬如第四十二例是从 e^1 音起,到 e^1 仍是第一度,以后从 e^1 到 d^1,c^1,b^1,a,g,f,e,d,c,B,A,就叫做下二,下三,下四,下五,下六,下七,下八,下九,下十,下十一,下十二度。

这里要说明的就是那个第一度,本来无所谓上一度、下一度,只有同度音,在一个风琴或钢琴上也找不出两个同度音,若是在两个钢琴上,或钢琴和歌声之间,或歌声和提琴之间,就常有同度的音。至于过了八度以上的音程(就是九度,十度,十一度,十二度)用处很少。这几个音程简直当它是一均以内音程的扩大的,也无不可,因为它的声音和在一均以内同大的音程一样,譬如第四十三例 c^1 到 e^2(本来是十度)可以当三度看(由 c^1 到 e^1),c^1 到 f^3 可以当做四度,c^1 到 c^4 也可以当做八度看。因为有这个关系,所谓四重音曲(和声学练习上常用的就是这种曲)里头各和弦的联络有所谓八度平行(第四十四例 A、B、C 三例的 f 音和 g 音)和五度平行(第四十四例 D、E、F 三例的 f 音、c 音和 g 音、d 音),而初学和声的人,常常不留意去避开的(详细要看和声学)。在和声学上九度、十度、十一度、十二度的音程,简直当他是二度、三度、四度、五度的转位;不过九度音程在和声上也常用。

39. 音程分七种:

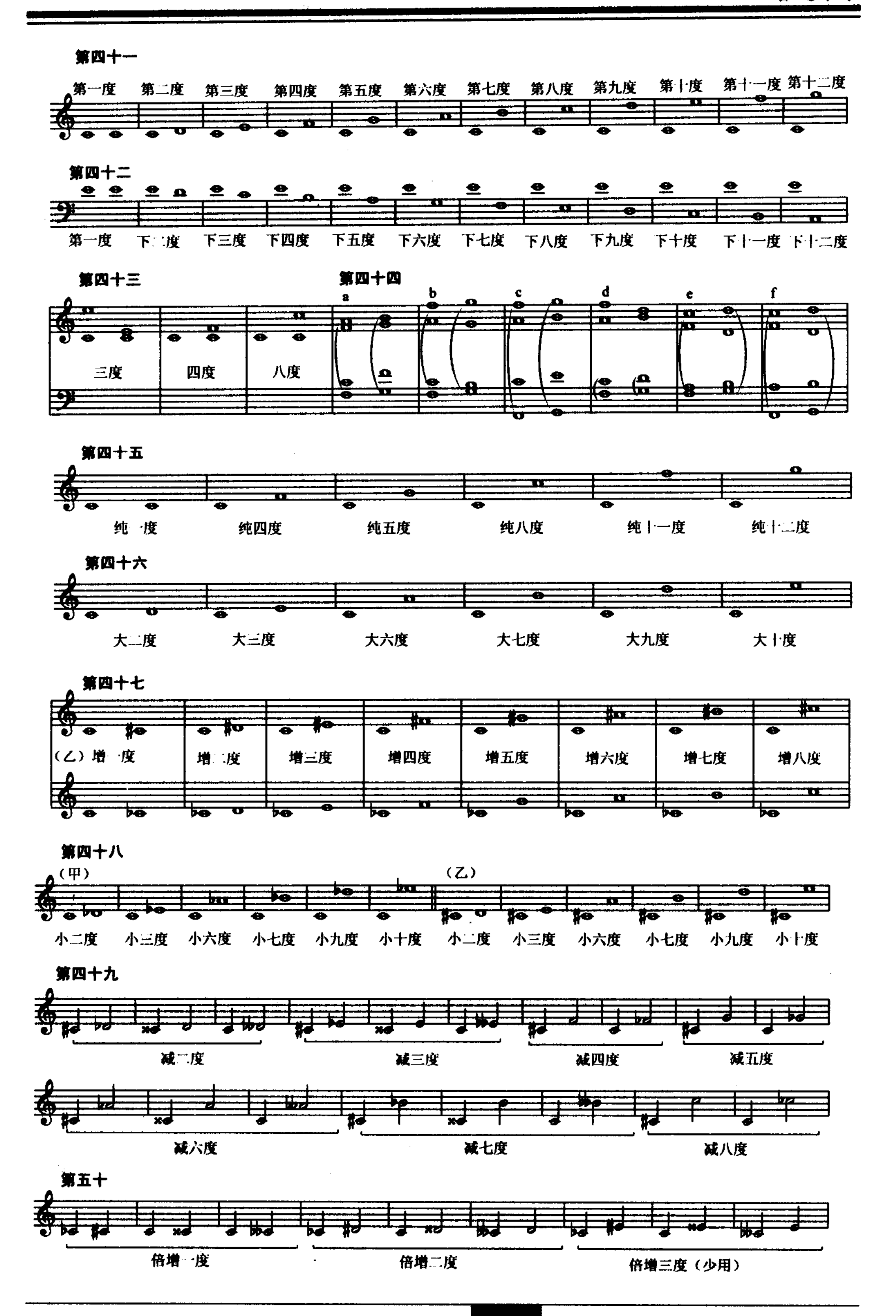
(1) 纯音程　有六种,就是一度,四度,五度,八度,十一度,十二度。其实是四种,因为十一度和十二度就是四度五度的转位,见第四十五例。

(2) 大音程　亦有六种,就是二度,三度,六度,七度,九度,十度。其实是四种,因为九度、十度是二度、三度的转位,见第四十六例。

(3) 增音程　我们若是把一均内的纯音程和大音程的上层音向上推高一律(用一个高号),或把它们的下层音向下推低一律(用一个下号),就可以得八种增音程,就是增一度、增二度、增三度、增四度、增五度、增六度、增七度、增八度;但是增七度增八度很少用。第四十七例(甲)是用高号的记法,(乙)是用低号的记法。

(4) 小音程　我们若是把大音程的上层音向下推低一律(用一个下号),或把它们的下层音向上推高一律,就可以得六种小音程,这是小二度,小三度,小六度,小七度,小九度,小十度。第四十八例(甲)是用下号的记法,(乙)是用高号的记法。

(5) 减音程　把小音程的二度三度六度七度,和纯音程的四度五度八度再用高号或下号缩小一律,就得七种减音程(减二度,减三度,减四度,减五度,减六度,减七度,减八度(见第四十九例),这里头的减二度在钢琴上(指在均平调律的乐器上)和纯一度一样。



第四十一
第一度 第二度 第三度 第四度 第五度 第六度 第七度 第八度 第九度 第十度 第十一度 第十二度
第四十二
第一度 下二度 下三度 下四度 下五度 下六度 下七度 下八度 下九度 下十度 下十一度 下十二度
第四十三
三度 四度 八度
第四十四
a b c d e f
第四十五
纯一度 纯四度 纯五度 纯八度 纯十一度 纯十二度
第四十六
大二度 大三度 大六度 大七度 大九度 大十度
第四十七
（乙）增一度 增二度 增三度 增四度 增五度 增六度 增七度 增八度
第四十八
（甲）
小二度 小三度 小六度 小七度 小九度 小十度
（乙）
小二度 小三度 小六度 小七度 小九度 小十度
第四十九
减二度 减三度 减四度 减五度
减六度 减七度 减八度
第五十
倍增一度 倍增二度 倍增三度（少用）

（6）倍增音程　我们若再把各增音程加多一律（或用高号推高上层音，或用下号推低下层音），就得八种倍增音程，这里头的倍增三度用处很少，倍增七度简直可以省去不用，姑且列在表上以备参考吧，见第五十例。

各音程内容律数表

音程种类	总律数		音程种类	总律数
纯一度	1		减五度	7
增一度	2		倍增五度	10
倍增一度	3		倍减五度	6
大二度	3		大六度	10
小二度	2		小六度	9
增二度	4		增六度	11
减二度	1		减六度	8
倍增二度	5		倍增六度	12
大三度	5		倍减七度	7
小三度	4		大七度	12
增三度	6		小七度	11
减三度	3		增七度	13
倍增三度	7		减七度	10
倍增三度	2		倍增七度	14
纯四度	6		倍减七度	9
增四度	7		纯八度	13
减四度	5		增八度	14
倍增四度	8		减八度	12
倍减四度	4		倍增八度	15
纯五度	8		倍减八度	11
增五度	9			

（7）倍减音程　从减音程里头的减三度起再缩小一律（或用高号把下层音推高一律，或用下号把上层音推低一律），就得六种倍减音程（倍减三度、倍减四度、倍减五度、倍减六度、倍减七度、倍减八度，见第五十一例），其中倍减三度甚少用到。现在再把各度音程排列一张总表，如第五十二例，各音程都从 c^1 音起算，其余从别音起算的，学者可以自己练习了。现在我们要知道的是每种音程的内容共有几律如上表。

看这表就知道最小的音程，只有一律的内容，其中增一度 c^1 到高 c^1 同小二度 c^1 到下 d^1 的内容虽同是二律，但是叫法不同，其中增一度 c^1 到高 c^1 或 c^1 到下 c^1 叫做单律上的二律，因为在乐谱上这单律（就是半音）只在 c 音上变动，c^1 到 d^1 也是二律，可是在乐谱上影响到 c、d 两个音位，所以叫这音程的内容做双律上的二律。单律上双律上这两个术语就是 Chromatic 和 Diatonic 的意译，详细说明看第四章。

两个音一齐奏起来，就成一种音程，然而各音程的性质不一样，大概可以分开协和音 Consonance 同不协和音 Dissonance 两种。不协和音，其实并不是绝对不和，不过两音距离

较远时就不觉得有不快感,所以不协和音又可以叫做“远和音”。

(甲)协和音分两种:

(1) 完全协和音　各种纯音程都属这类:

(2) 不完全协和音　就是大三度、小三度、大六度、小六度;
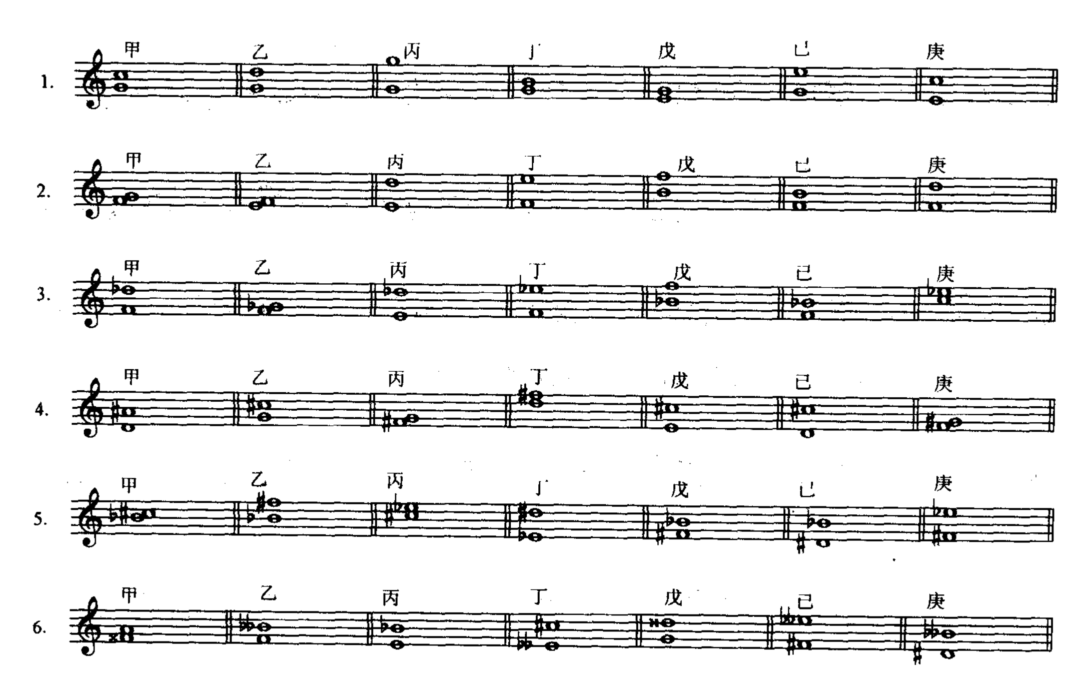
(乙)不协和音　所有二度七度音程同各种增音程、减音程都属这类。
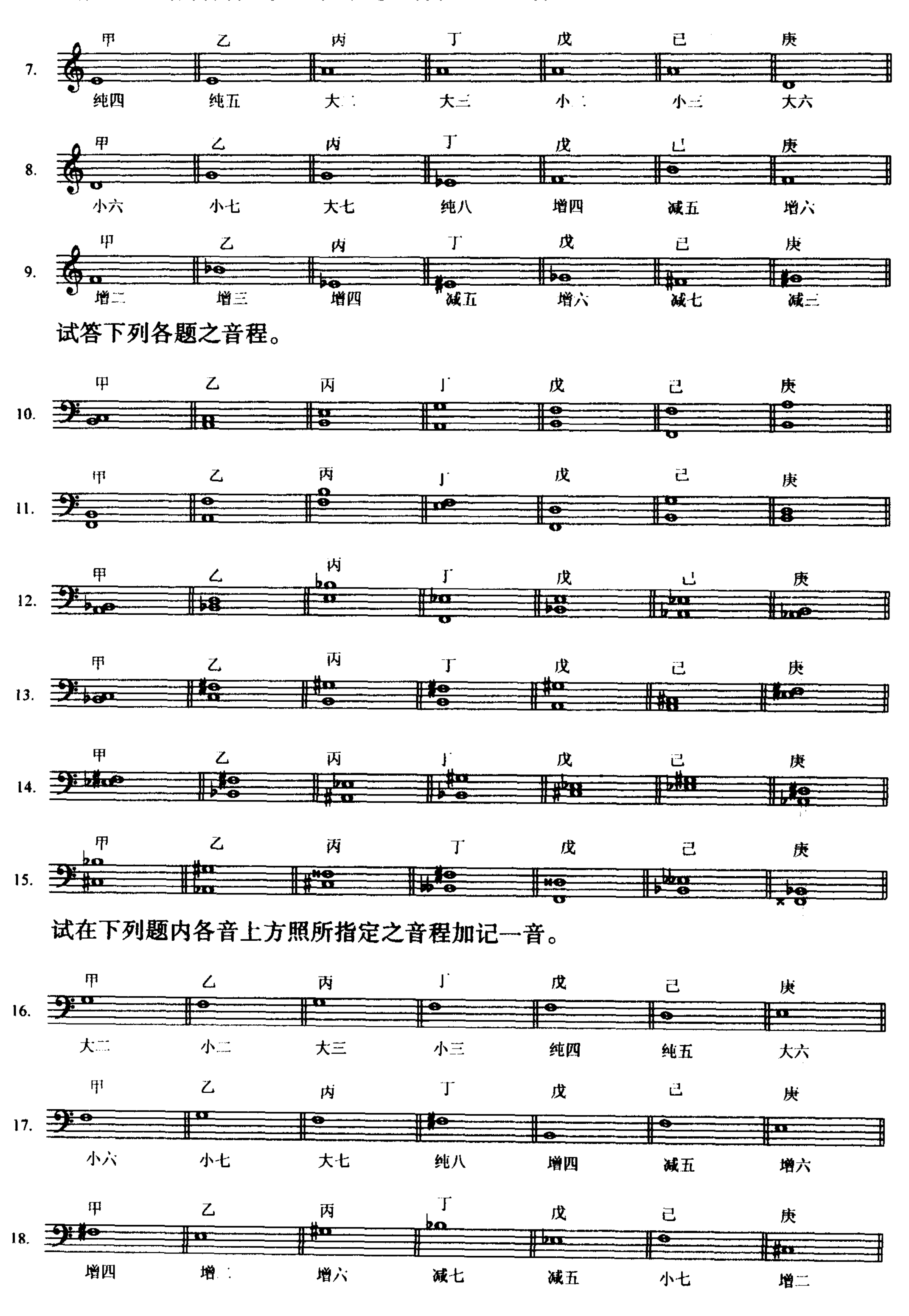
40. 辨音程法

凡想学和声学的必要先能够辨别音程的种类,练习题第五集就是专为这种练习而设的。这里要提醒学者两句话,第一就是:所谓几度几度音程不是在键盘上的音位分别它,要在五线谱上的音位分别它,因为在键盘上律数同一样的音程,在五线谱上常有三种的记法(参看各音程内容律数表便知);第二就是:要记住谱上每一线每一行(或每一间)都算一度,譬如第一线到第一行是二度,第一线到第二线,或第一行到第二行都是三度,单独在同一线或同一行上叫一度,无论从那一线那一行起都是一样算法,明白了度数之后,才计算这音程的内容律数(有高下记号的当然要算在内),然后可以决定这音程的种类。但是第三例所示之键盘,仍要常记着以便易于计算律数。

练习题第五集

试答下列各题之音程。




试在下列题内各音上方照所指定之音程加记一音。
7. 甲 乙 丙 丁 戊 己 庚
纯四 纯五 大三 大六
8. 甲 乙 丙 丁 戊 己 庚
小六 小七 大七 纯八 增四 减五 增六
9. 甲 乙 丙 丁 戊 己 庚
增三 增四 减五 增六 减七
试答下列各题之音程。
10. 甲 乙 丙 丁 戊 己 庚
11. 甲 乙 丙 丁 戊 己 庚
12. 甲 乙 丙 丁 戊 己 庚
13. 甲 乙 丙 丁 戊 己 庚
14. 甲 乙 丙 丁 戊 己 庚
15. 甲 乙 丙 丁 戊 己 庚
试在下列题内各音上方照所指定之音程加记一音。
16. 甲 乙 丙 丁 戊 己 庚
大三 小三 纯四 纯五 大六
17. 甲 乙 丙 丁 戊 己 庚
小六 小七 大七 纯八 增四 减五 增六
18. 甲 乙 丙 丁 戊 己 庚
增四 增六 减七 减五 小七 增二

第四章　音　　阶

依着一定的法子把五个以上的音从下而上或从上而下排成阶级的样子，叫做音阶，音阶的排法大概可以分开三种：

41．第一种 无单律的音阶（也叫不用半音的音阶），这就是五声音阶（Pentatonic scale），最初级音乐所用的。我们古代时候，单叫它做五声，所谓宫商角徵羽就是啦，这五个音排起来各度的音程如下：

宫到商、商到角、徵到羽　俱大二度

宫到徵是纯五度

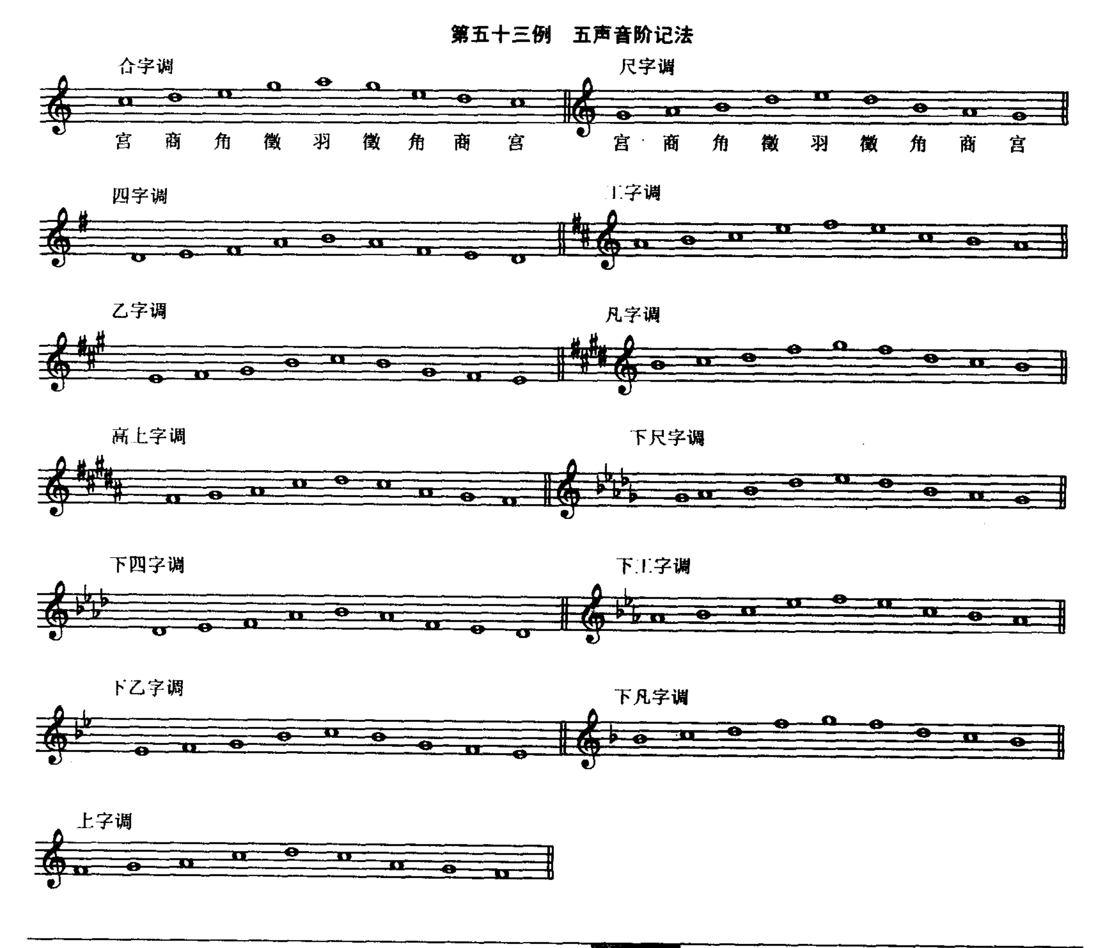
宫到羽是大六度

角到徵是小三度

我们若是用五线谱记起来，可以得十三种五声音阶调号（其实是十二种，因为高上字〔高 F〕调在有键乐器上和下尺字〔下 G〕调相同的）。（见第五十三例）

这种五声音阶（希腊语叫 Pentatonik）是各音阶的始祖，因为各民族未开化以前的音乐都用过的（依人类学者的调查），古代希腊也用过这五声音阶，后来西洋音乐逐渐发达

第五十三例　五声音阶记法



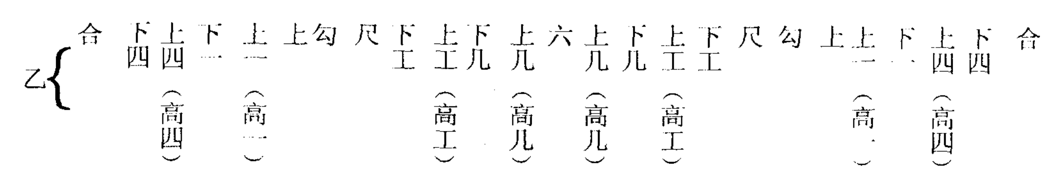
就废去不用,所以在今天西洋音乐史上很难找出一个用五声音阶的乐曲。单独中国的音乐大半还是用这种音阶,因为中国人保守性质太强,又因为一千多年没有人留意音乐教育这件事,所以学音乐的人多半不是有教育的。让这种无教育的乐工去研究,如何可以有改良音乐的希望呢?所以现在中国的音乐还是同前一千二百年的差不多,读者如果参看我在北大出版的《音乐杂志》第1卷第3号草的一篇《什么是音乐?外国的音乐教育机关。什么是乐学?中国音乐教育不发达的原因》便可以明白这个原因了。

42. 第二种　无双律的音阶(也叫单律的音阶,或半音阶 Chromatic scale),这种音阶的排法,每两音之间,都是增一度或小二度,古代中国人已经知道的,但是在乐曲上没有用过。至于记法在明朝以前有三种,用五线谱记起来,也有两种写法,现在把这五种记法连同我主张用的记法和读法开列一表,如第五十四例甲、乙、丙、丁、戊。

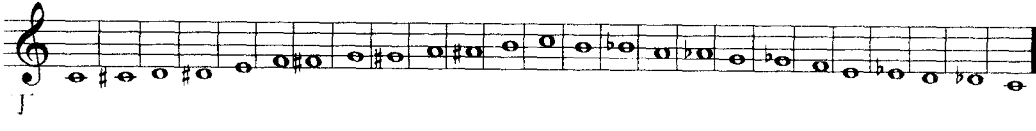
第五十四例

甲 黄钟 大吕 太簇 夹钟 姑洗 仲吕 蕤宾 林钟 夷则 南吕 无射 应钟 黄钟 应钟 无射 南吕 夷则 林钟 蕤宾 仲吕 姑洗 夹钟 太簇 大吕 黄钟

乙



丙 合 背四 四 背一 一 上 勾 小尺 哑工 小工 哑几 小几 小六 小几 哑几 小工 哑工 小尺 勾 上 一 背一 四 背四 合



丁

戊 c 高c d 高d e f 高e g 高g a 高a b c b 下b a 下a g 下g f e 下e d 下d c

上边戊例的#号读作"高"或读作"上",b 号读作"下",c 字右肩的 1 字不过对于高一均(octave)的 c 字才用得着,否则单读作高 c(# c)下 b(bb)足矣(参看第一章第三图)。前例(甲)是古代记法,(乙)是宋代笛色字谱,(丙)是明朝笛色字谱,(丁)是近代万国普通的记法,(戊)是我主张用的读法,bd^2,d^2,# d^2 三音,宋代称为下五,高五,紧五。

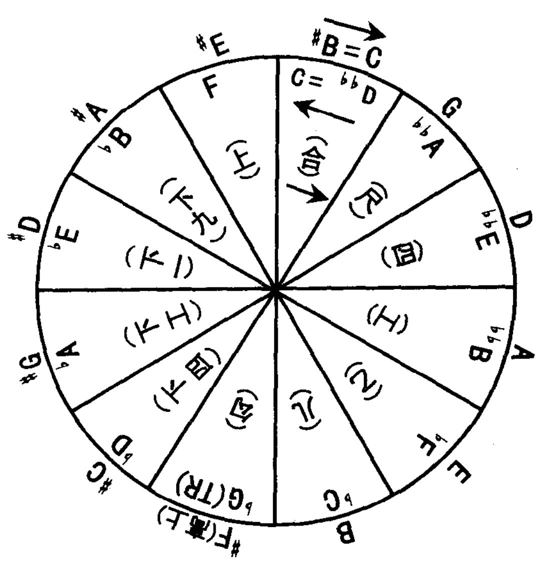
43. 以上所讲就是中国音乐家常讲的五声(第一种音阶)十二律(第二种音阶)。还有所谓"旋相为宫""隔八相生"是什么呢,等我再简单说明如下:

"旋相为宫"就是在十二律当中依着五声的排法,每回以前次的徵音作宫音,一路排下去,如第五十三例尺字调之宫音,本来是合字调之徵音,四字调之宫音,本来是尺字调之徵音;照样排去,一直到用上字调的徵音作宫音止(这就是头一个合字调五声音阶),而旋相为宫的法就完了。这种旋法西洋乐家叫做五度圈(德语叫 Quintenzirkel)或五度循环,

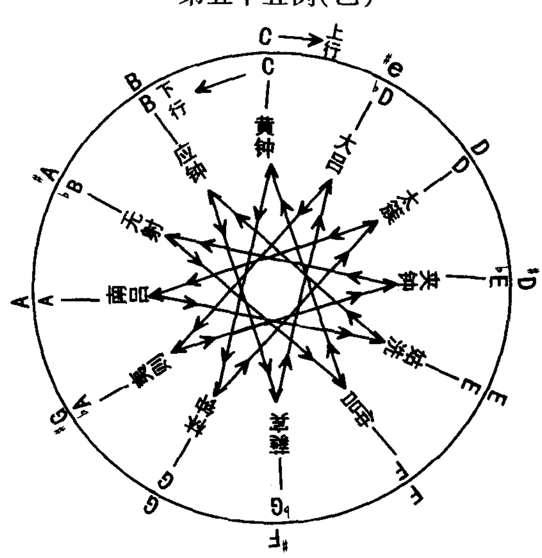
因为旋了十二次之后，再复回原位的缘故。

第五十五例

第五十五例（甲）



第五十五例（乙）



（甲）五度圈图的外圈（由左而右）是上五度的循环，内圈（由右而左）是下五度的循环。外圈的♯F 等于 bG，所以第五十三例为少用调号起见（调号就是谱号右边记着的♯、b 等号），从下尺字调起一律用 b 号，取其简便，若是全用♯调号，高上字调以后各调都要用五个♯号以上了。

所谓“隔八相生”，看了上边的说明，更容易明白了。因为纯五度音程是七律，连出发点这个音统算起来是八律（参看第一章第二图），所以从宫到徵，再以徵音作宫旋到第二个徵音，都是八度。无论到上五度下五度都是一样，从前没有纯五度同五度圈的名目，所以做“隔八相生”，第五十五例（乙）内圈各有矢线示“旋相为宫”与叫他“隔八相生”，中圈记中国古代音名，外圈记近代音名（十二律）。

44. 第三种　单律双律并用的音阶亦名自然音阶（Diatonic scale）。

这项音阶在近代西洋音乐用的有两种，古代欧洲寺院音乐用的有七种，中国古来用的正调（以黄钟为宫）平调也在这七种之内（后详），现在把以上各种都略说明一下，但是近代和声学上用的只有大音阶和小音阶两种。

45. 甲　大音阶　又分三种：
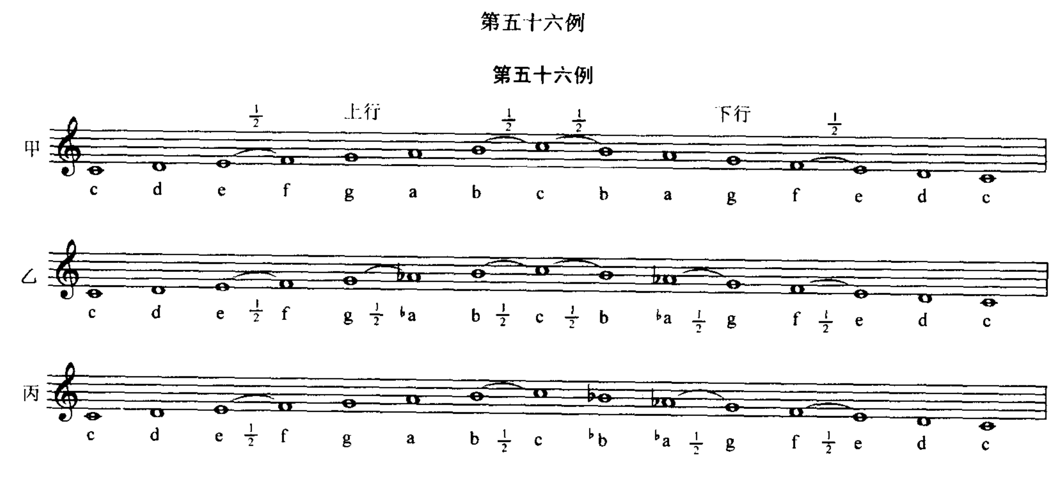
（1）自然大音阶

（2）和声大音阶

（3）旋律大音阶

这三种音阶都兼用单律与双律。我们若是用五线谱填起 c 调大音阶，就一望而知用的单律双律的位置了。第五十六例（甲）是自然大音阶，它用的单律有两个在第三第四度之间与第七第八度之间，其余都是双律；（乙）是和声大音阶，用的单律在第三度第四度，第五度第六度，第七度第八度之间，第六第七度之间是一个三律（即是增二度又名“个半音”），其余都是双律；（丙）是旋律大音阶，上行用的单律同甲例，下行用的单律在五度六度同三度四度之间，其余都是双律。

第五十六例

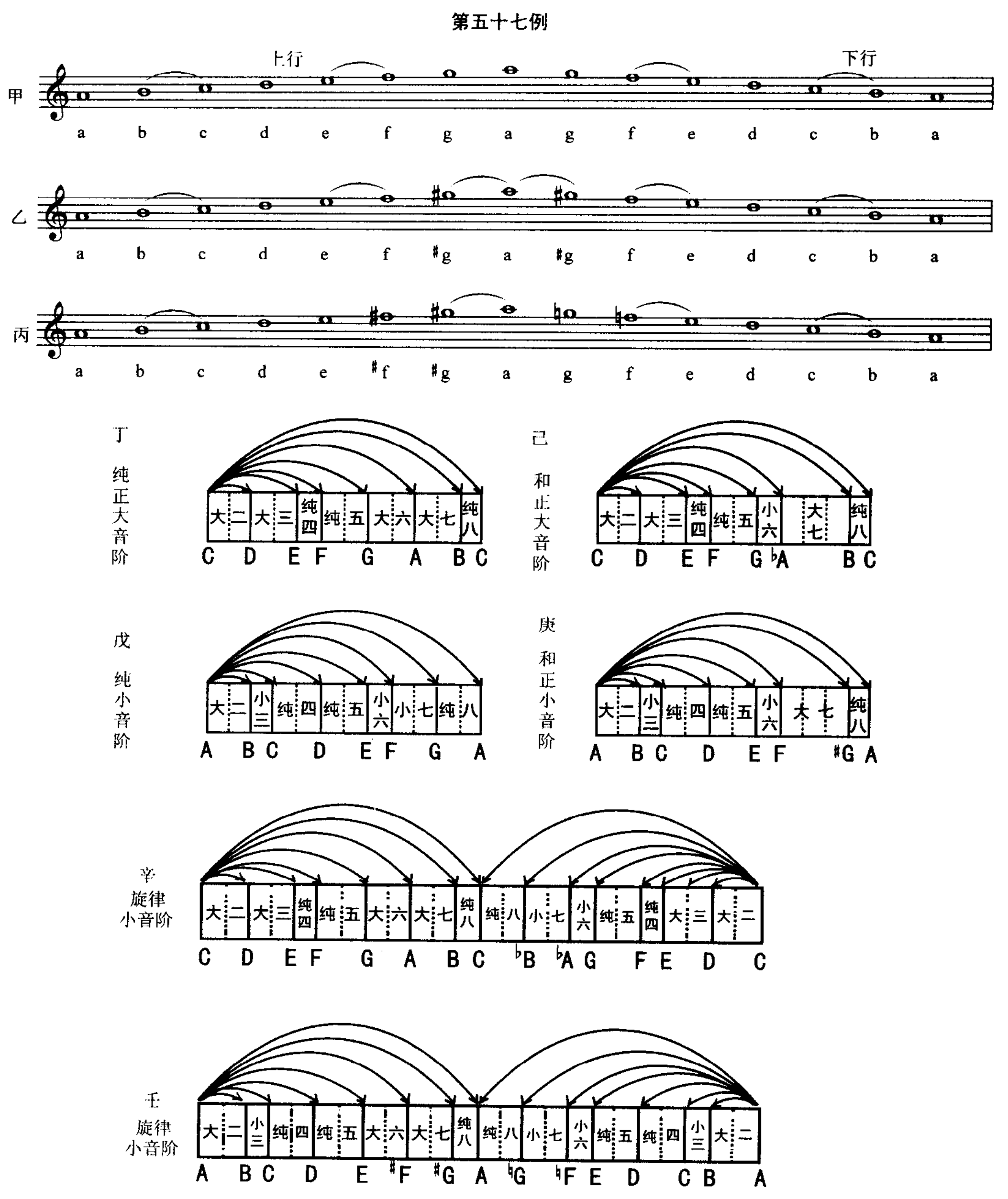


46. 乙　小音阶　也分三种；

（1）自然小音阶

（2）和声小音阶

（3）旋律小音阶



这三种音阶也兼用单律同双律的。第五十七例(甲)是自然小音阶,第二第三度之间同第五第六度之间是单律,其余都是双律;(乙)是和声小音阶,用的单律在第二到第三,第五到第六,第七到第八度之间,第六到第七是一个三律(即是增二度又名个半音)其余都是双律;(丙)是旋律小音阶,上行用的单律在第二到第三度和第七到第八度,下行用的单律在第五到第六度同第二到第三度,其余都是双律。

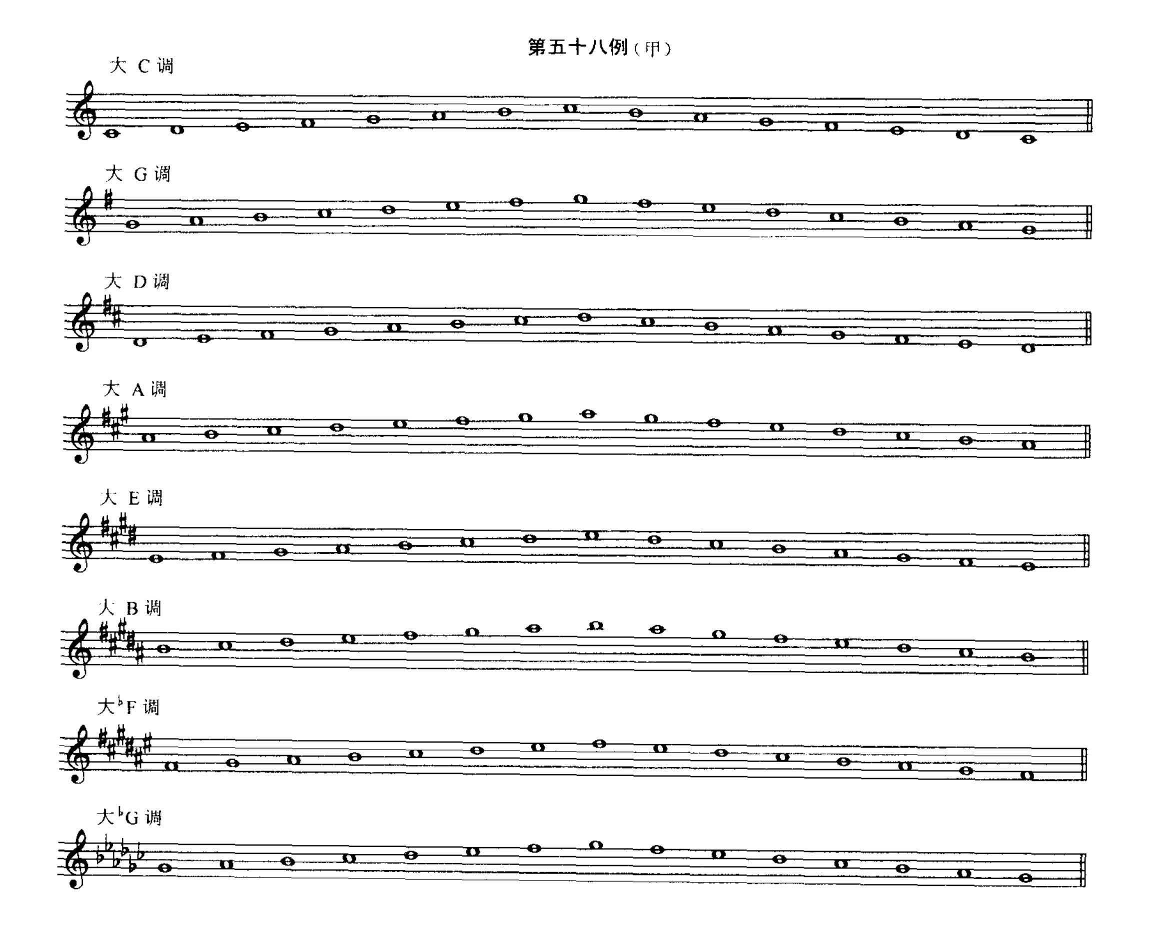
以上所举各种音阶,不单从 c 字 a 字起才可以排成大音阶小音阶,若照着比例来排,无论从那一个音起,都可以排成;头一个音叫主调音,因为它是该调之主,不过我们把大小音阶

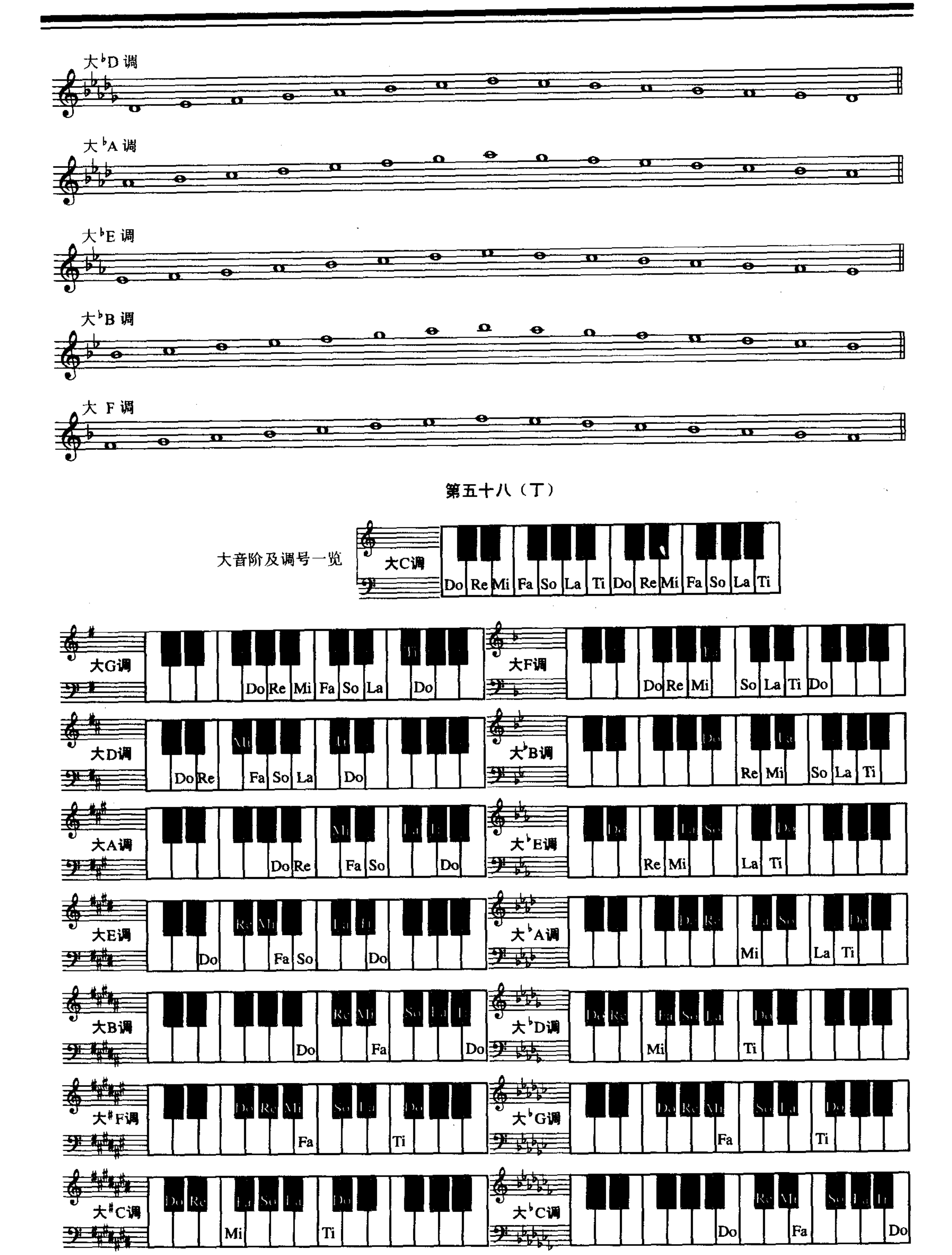
比较起来,一望而知道小音阶是比大音阶低一个小三度的;所以大小音阶的主调音同时,用的调号就不同;调号同时,它们的主调音就不同。现在把这两种音阶用五线谱依着调号之多少记上。因为大音阶有刚强性质(活泼雄壮的乐曲宜用的)又叫做硬调(德语 Dur),小音阶有柔弱性质(悲悼忧愁的乐曲宜用的)又叫做软调(德语 moll);譬如大 C 调就叫硬 c 调,小 c 调也可以叫软 c 调,其余可以类推;第五十八例甲,是大调,乙.是和声的小调。

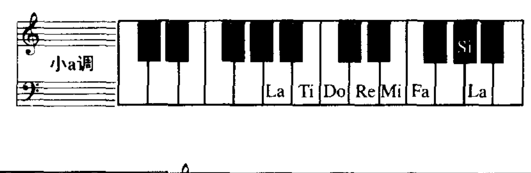
至于和声大音阶(把第六度推低一律)同和声小音阶(把第七度推高一律)为和声便利起见排成的;旋律大音阶单独下行时把第六度第七度各推低一律,旋律小音阶单独上行时把第六度第七度各推高一律,是想把不谐的声调(就是难唱的乐句)变成容易唱,然后改排成这两项音阶的。他们用的调号与自然大小音阶一样。

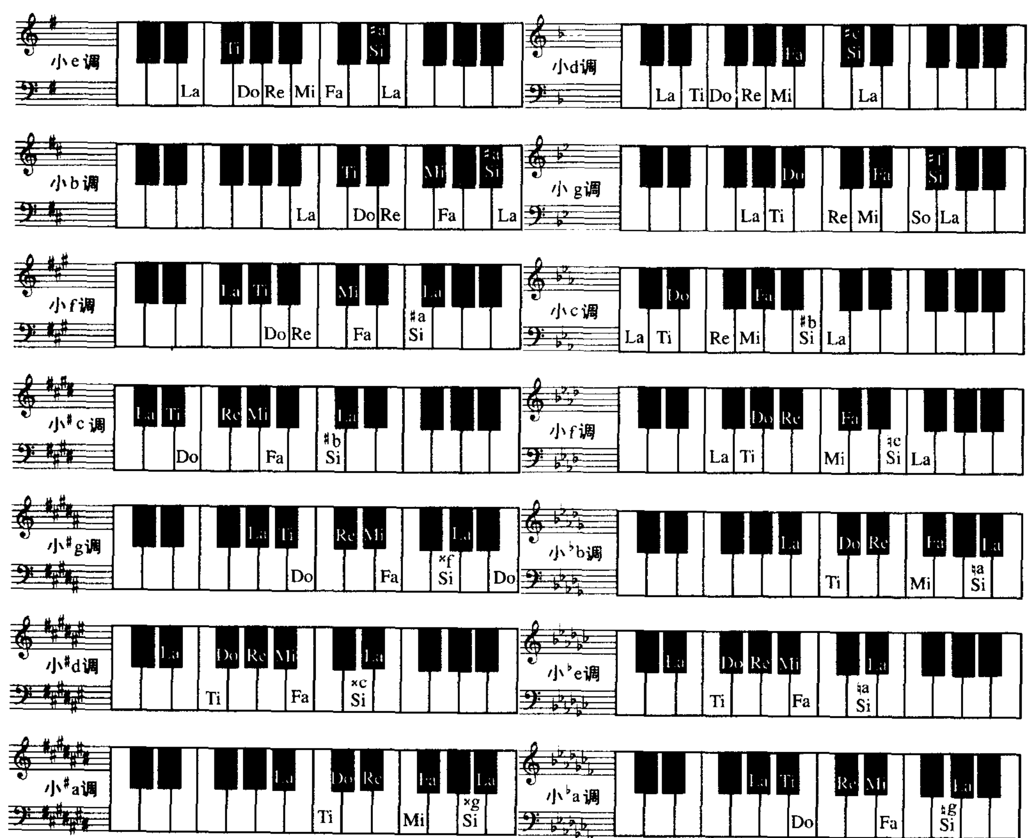
大小音阶名称的来历,是因为大音阶里头大音程占多数,小音阶里头小音程占多数的缘故,参看第五十七例丁至壬。西洋各国对于这两种音阶,也是多数叫它们做大音阶小音阶(第五十九表内的 Maggiore, Majeur Major 都是“大”的意思,Minore,mineur,minor 都是“小”的意思)。所以我们也应该从多数叫法,不过音阶两字比较还太长一点,不如叫他们做大调小调之为简直了当。

第五十八例(甲)




大♭D调
大♭A调
大♭E调
大♭B调
大 F调
第五十八（丁）
大音阶及调号一览
大C调
Do Re Mi Fa So La Ti Do Re Mi Fa So La Ti
大G调
大F调
大D调
大♭B调
大A调
大♭E调
大E调
大♭A调
大B调
大♭D调
大♯F调
大♭G调
大♯C调
大♭C调


小a调
Si
La Ti Do Re Mi Fa La


小e调
La Do Re Mi Fa La
小d调
La Ti Do Re Mi La
小b调
La Do Re Fa La
小g调
La Ti Re Mi So La
小f调
Do Re Fa #a Si
小c调
La Ti Re Mi #b Si La
小#c调
Do Fa #b Si
小f调
La Ti Mi Si La
小#g调
Do Fa ×f Si Do
小♭b调
Ti Mi Si
小#d调
Ti Fa ×c Si
小♭e调
Ti Fa Si
小#a调
Ti Mi ×g Si
小♭a调
Do Fa Si

第五十九(甲)

	调号	中国叫法	德国叫法	意大利叫法	法国叫法	英国叫法
	7♯	大高 C 调 小高 a 调	Cis dur Ais moll	Do Diesis maggiore La Diesis minore	Ut dièso majeur La dièso mineur	♯C Major ♯A Minor
	6♯	大高 F 调 小高 d 调	Fis dur Dis moll	Fa Diesis maggiore Re Diesis minore	Fa dièso majeur Rè dièso mineur	♯F Major ♯D Minor
	5♯	大 B 调 小高 g 调	H dur Gis moll	Si maggiore Sol diesis minore	Si majeur Sol dièso mineur	B Major ♯G Minor
	4♯	大 E 调 小高 e 调	E dur Cis moll	Mi maggiore Do diesis minore	Mi majeur Ut dièso mineur	E Major ♯C Minor
	3♯	大 A 调 小高 f 调	A dur Fis moll	La maggiore Fa diesis minore	La majeur Fa dièso mineur	A Major ♯F Minor
	2♯	大 D 调 小 b 调	D dur H moll	Re maggiore Si minore	Rè majeur Si mineur	D Major B Minor
	1♯	大 G 调 小 e 调	G dur E moll	Sol maggiore Mi minore	Sol majeur Mi mineur	G Major E Minor
	无	大 C 调 小 a 调	C dur A moll	Do maggiore La minore	Ut majeur La mineur	C Major A Minor

第五十九(乙)

	调号	中国叫法	德国叫法	意大利叫法	法国叫法	英国叫法
	7♭	大下 C 调 小下 a 调	Ces dur As moll	Do bemolle maggiore La bemolle minore	Ut biémol majeur La bémol mineur	♭C Major ♭A Minor
	6♭	大下 G 调 小下 e 调	Ges dur Fs moll	Sol bemolle maggiore Mi bemolle minore	Sol bémol majeur Mi bémol mineur	♭G Major ♭E Minor
	5♭	大下 D 调 小下 b 调	Des dur B moll	Re bemolle maggiore Si bemolle minore	Ré bémol majeur Si bémol mineur	♭D Major ♭B Minor
	4♭	大下 A 调 小 f 调	As dur F moll	La bemolle maggiore Fa minore	La bé mol majeur Fa mineur	♭A Major F Minor
	3♭	大下 E 调 小 c 调	Es dur C moll	Mi bemolle maggiore Do minore	Mi bémol majeur Ut mineur	♭E Major C Minor
	2♭	大下 B 调 小 g 调	B dur G moll	Si bemolle maggiore Sol minore	Si bémol majeur Sol mineur	♭B Major G Minor
	1♭	大 F 调 小 d 调	F dur D moll	Fa maggiore Re minore	Fa majeur Re mineur	F Major D Minor
	无	大 C 调 小 a 调	C dur A moll	Do maggiore La minore	Ut majeur La mineur	C Major A Minor

第五十七例丁至壬是三种大小音阶之比较,一看就知道纯音程(纯四、纯五、纯八)在各种音阶都是一样的,表中的虚线是用来区分各音程的单律(半音)的,我们一看也就可以知道各种大、小、纯音程内的单律总数了。

细看五十八例甲乙,就知道同用一个调号的小调比较大调低一个小三度(如大 C 调与小 a 调,大 G 调与小 e 调等),这两个调在和声上有密接的关系,所以互称为关系调(Relative Key),又呼为平行调(德语 Paralleltonarten)。

自从输入西乐之后,有许多人还不知道音阶区别的法子,以为有一个#号的就是 G

调，其实用一样调号的，有几种调。第五十九例两个表，是大小两种音阶的调号记法，同各国的叫法，但是（甲）表用七个♯号的调，在有键乐器上，其实同（乙）表用五个 b 号的调一样，（乙）表用七个 b 号的调，在有键乐器上，其实同（甲）表用五个♯号的调一样；所以这两种调号，许多作曲家都不用它，改用五个♯同五个 b 的调号，为的是简便。在第五十八例我也没有把这两种调号填上。第二种音阶（Chromatic Scale）就是半音阶，Chroma 本来是希腊字，有“色彩”的意思，所以又可以叫做色彩音阶；第三种音阶（Diatonic Scale）亦名全音阶，因为这种音阶里边全音（即双律）比半音多，这不过是一个相对的名词就是了。

47. 全音阶与半音阶的唱法。

大音阶唱法有两种：

甲. Do，Re，mi，fa，sol，la，ti，do 英、美唱法，即 Tonic Sol – fa；

乙. Do，Re，mi，fa，sol，la，si，do 法、意、德、唱法；用数字记之为 1，2，3，4，5，6，7，i（或用 8 字），名为简谱参看 § 52a。

和声小音阶唱法亦有两种：

甲. La，ti，do，re，mi，fa，si，la，

乙. la，si，do，re，mi，fa，si，la，以数字记之为

$\underset{\cdot}{6}$，$\underset{\cdot}{7}$，1，2，3，4，♯5，6，

旋律小音阶唱法上行与下行不同：

	上行	下行
甲.	La，ti，do，re，mi，fi，si，la；	la，sol，fa，mi，re，do，ti，la.
乙.	La，si，do，re，mi，fi，si，la；	la，sol，fa，mi，re，da，si，la.
	$\underset{\cdot}{6}$，$\underset{\cdot}{7}$，1，2，3，♯4，♯5，6	6，♮5，♮4，3，2，1，$\underset{\cdot}{7}$，$\underset{\cdot}{6}$，

以上两种唱法比较起来，大音阶唱法还没有什么不便，不过乙种小音阶唱法第二个音同第七个音（同是唱 si）就没有分别了，所以为免掉这个混乱起见，无论大小音阶还是采用甲种唱法为佳，因为小音阶第二个音唱 ti 第七个音唱 si 就有了分别了。

至于半音阶唱法，普通

上行唱 do，di，re，ri，mi，fa，fi，sol，si，la，li，ti，$\overline{\text{do}}$，

读作 c，♯c，d，♯d，e，f，♯f，g，♯g，a，♯a，b，$\bar{c}$。

下行唱 $\overline{\text{do}}$，ti，te，la，le，sol，se，fa，mi，me，re，ra，do，

读作 $\bar{c}$，b，♭b，a，♭a，g，♭g，f，e，be，d，♭d，c，

但是这种唱法仍然不很清楚，譬如上行的 ri 与 li，下行的 la 与 ra 常有混乱之虞，并且唱倍高、倍下号的音也没有十分一定，所以我们又想出一个有系统的唱法出来，就是根据大音阶甲种唱法第二音用 yo 代 Re，其余各音平唱时都用o字拼起来，唱高一律的，都用 i 拼起来，唱高两律时用 ü 拼起来，唱低一律时用 e 拼起来，唱低两律时用 u 拼起来，如下表：

(1) 读法　c, d, e, f, g, a, b, $\overline{c}$
　　平唱法　Do, yo, mo, fo, so, la, to, $\overline{\text{do}}$,

(2) 读法　♯c, ♯d, ♯e, ♯f, ♯g, ♯a, ♯b, ♯$\overline{c}$,
　　高一律唱法　Di, yi, mi, fi, si, li, ti, $\overline{\text{di}}$

(3) 读法　×c, ×d, ×e, ×f, ×g, ×a, ×b, ×c,
　　高两律唱法　Dü, yü, mü, fü, sü, lü, tü, $\overline{\text{dü}}$,

(4) 读法　♭c, ♭d, ♭e, ♭f, ♭g, ♭a, ♭b, ♭$\overline{c}$
　　低一律唱法　De, ye, me, fe, se, le, te, $\overline{\text{de}}$,

(5) 读法　♭♭c, ♭♭d, ♭♭e, ♭♭f, ♭♭g, ♭♭a, ♭♭b, ♭♭$\overline{c}$
　　低两律唱法　Du, yu, mu, fu, su, lu, tu, $\overline{\text{du}}$。

以上五样唱法(1),(2),(3),(4)是常用的,(3)之×C,×F,×G在小音阶也用得着,其余虽然很少用到,但是为成一个系统的唱法起见,又不可不照法胪列出来;此外还有一个全音半音的最简便唱法,这就是把音阶各音的最普通唱法(不管上行下行)都唱成一个样子,这个法子为初学者很便于记忆,不过练习和声学题目时,用这法子读起音程来仍怕有一点误会,所以如果打算采用这个法子来唱音阶,读音程时顶好是照第五十四例戊的读法,♯号读"高"b号读"下",×号读"倍高",bb号读"倍下"等。所谓最简便的唱音阶法就是大小音阶的(甲)种唱法。

大音阶唱　Do, re, mi, fa, sol, la, ti, do
　　　　　1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, $\dot{1}$,

小音阶唱　La, ti, do, re, mi, fa, sol, la,
　　　　　$\underset{\cdot}{6}$, $\underset{\cdot}{7}$, 1, 2, 3, 4, 5, 6,
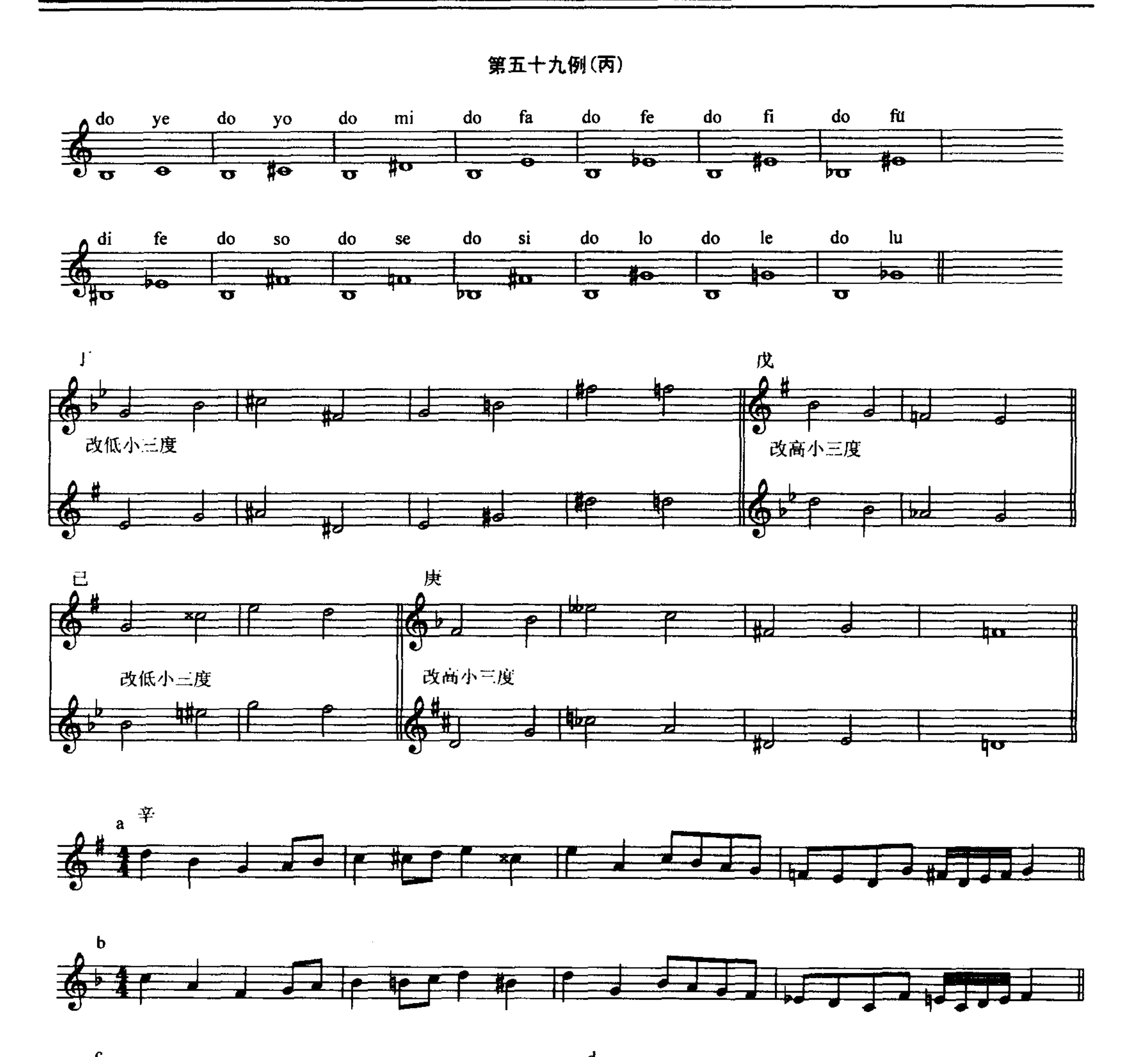
不过其间半音的唱法上行下行没有分别。

数字记法 { 上行　♯1, ×1, ♯2, ♯4, ×4, ♯5, ×5, ♭7
　　　　　{ 下行　♭2, ♭3, ♭5, ♭6, ♯6

皆唱作 { Di Dü me fi fü si sü fe
　　　　{ Di, Re, me, fi, so, si. la, te。

48. 应用前项所述高一律高两律唱法更容易区别音程,譬如第五十九例(丙)假定以b为do,第二节之do-yo是大二度,第一节之do-ye是小二度,第三节以后do-mi为大三,do-fa为纯四,do-fe为减四,do-fi为增四,de-fü为倍增四,di-fe为倍减四,do-so为纯五,do-fe为减五,do-si为增五,do-lo为大六,do-le六为小六,do-lu为减六。余可类推。第五十九例丙至辛。

第五十九例(丙)



辛例 a 改低大二度就是例 b。与×C 相音的音是♯B 而不是×B，因为♭B 音回本位时已经升高了辛音，再升高半音就是♯B。同例 C 第二节的♭A 音改高大三度就是♭C(d 例第二节)不是♭C，因为♯C 音回本位时已经降低了半音，再降低半音就是♭C。

49. 改调
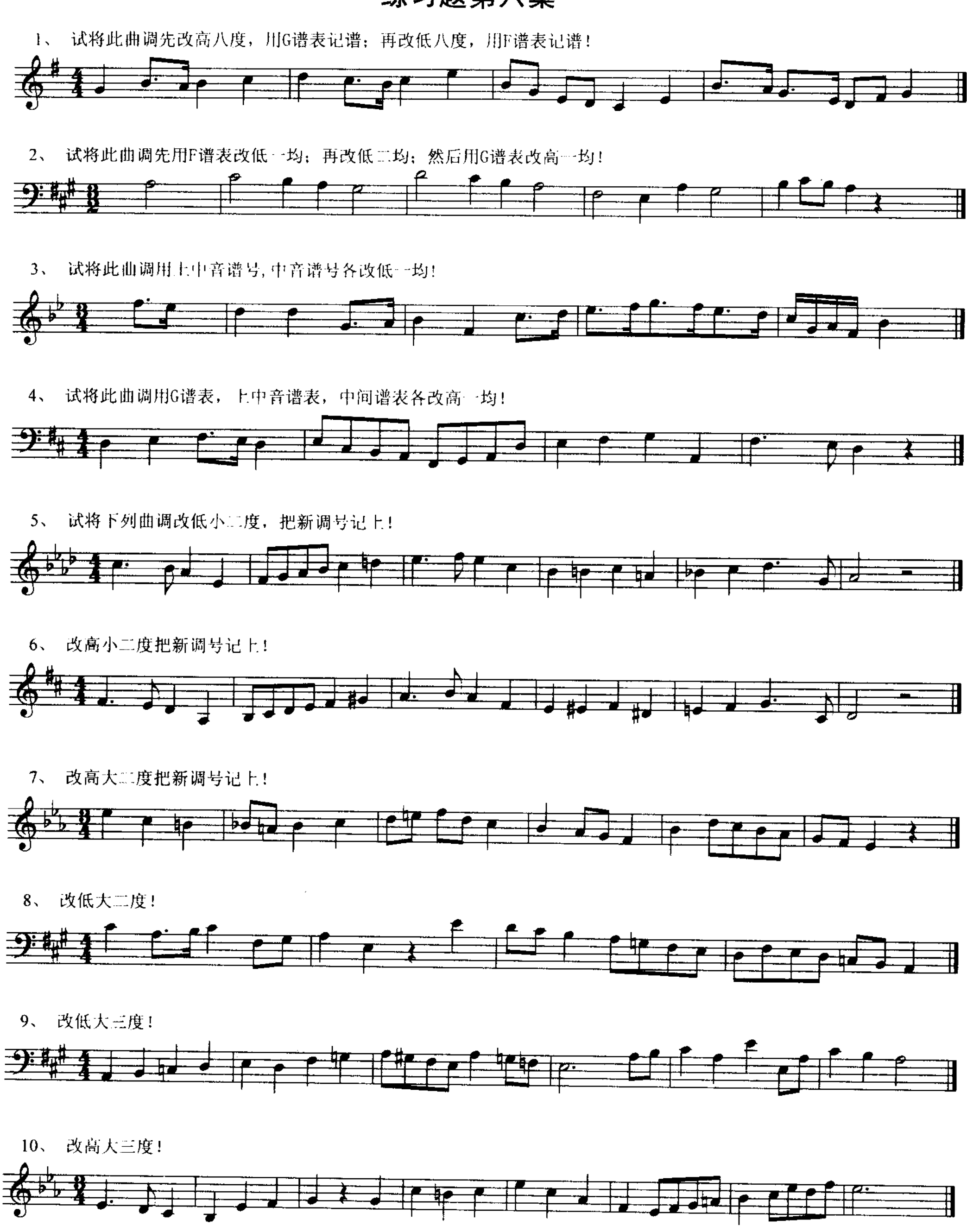
甲调的乐曲改作乙调，叫做改调(Transposition)，改调时要知道的有两件事：

(一) 无论何种曲调或乐曲可以改高亦可以改低，但是不能变更该乐曲所用音阶的性质(即大调者改为大调，小调者仍改为小调)；

(二) 本位记号♮不过用来恢复已经升高降下的音，并不是有这符号的音一定要用原位，如果把有高(♯)调号的曲调改为有下(b)调号的曲调时(或反此)，♮号的译法，正正相

反,譬如第五十九例(丁)第三节的♮号要译作♯号,(戊)例第二节之♮号要译作b号,单独(丁)(庚)两例第四节的♮号要回本位,因为它的前一个音的高号是临时升高的,不是调号内已有的,所以改调时要照它一样,至于(己)例内的倍高×号要翻作♮♯,(庚)例的倍下bb号要译作♮号,也是因调号里边已经有了♯号同b号的缘故。

练习题第六集



11、 改低纯四度，再改低增四度！

12、 改高纯四度，再改高增四度！

13、 改低纯五度！

14、 先改高纯五度，再用此题改高减五度！

15、 改高小六度！

16、 改低小六度！
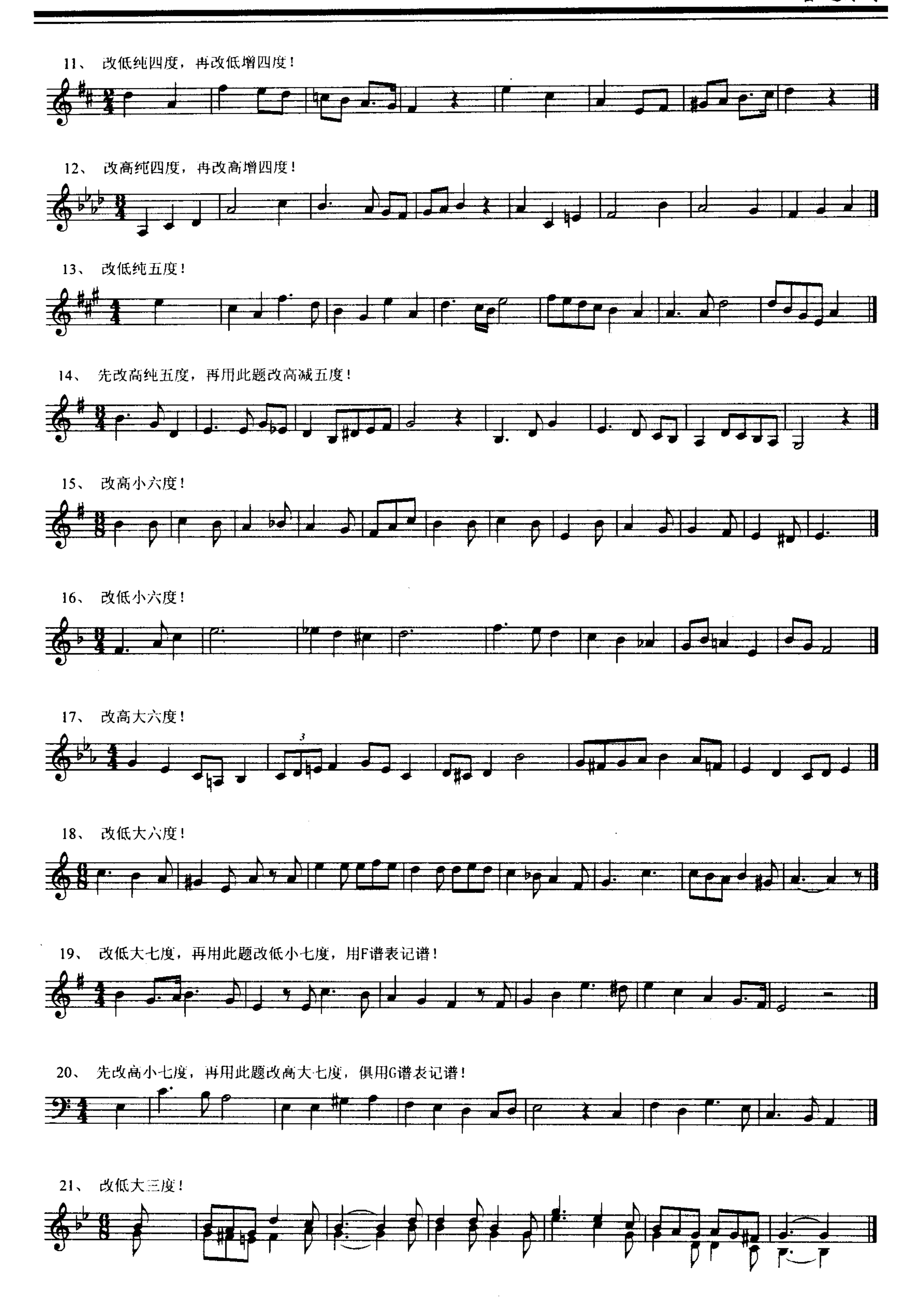
17、 改高大六度！

18、 改低大六度！
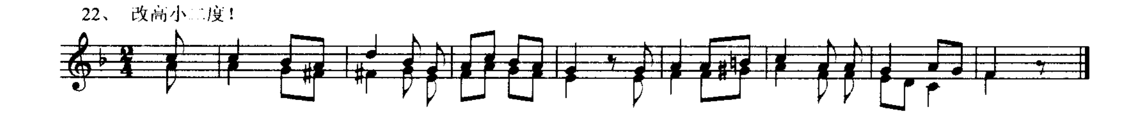
19、 改低大七度，再用此题改低小七度，用F谱表记谱！

20、 先改高小七度，再用此题改高大七度，俱用G谱表记谱！
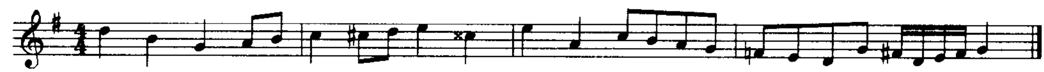
21、 改低大三度！
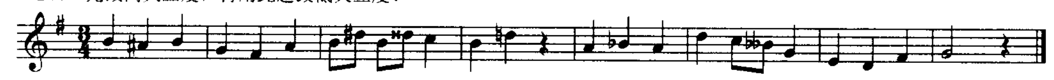


22、 改高小二度！



23、 改高小二度，再用此题改低小二度！



24、 先改高大三度，再用此题改低大三度！



50. 丙.寺院音阶

据音乐史家研究的结果，现在西洋音乐用的大音阶小音阶，都是从古代寺院音阶来的。他们研究得西洋古乐用的音阶，确不止大音阶小音阶两种，格拉列安 Glarean 的 Dodekachordon（译名十二弦，1574 年出版）把古乐用的音阶分作六个正音阶（用宫音起的），同六个副音阶（用正音阶的徵音起），现在把这十二个音阶分作两表记上（如第六十例）；其实只有七个，因为（乙）表第(1)(2)(3)(4)(5)(6)同（甲）表第(5)(6)(1)(2)(3)一样，（甲）表 Mixo 有“半”字的意；Hypo 有“下”字的意；Ionia、Doria 同 Aeolia 都是古希腊地名；Lydia 同 Phrygia. 都是小亚细亚的古国名；大概这些音阶是古代那几处的民族用过的，所以就用地名叫它们；因为这几种音阶，都是古代寺院音乐所用，所以又叫做寺院音阶，或者单叫做寺院音。

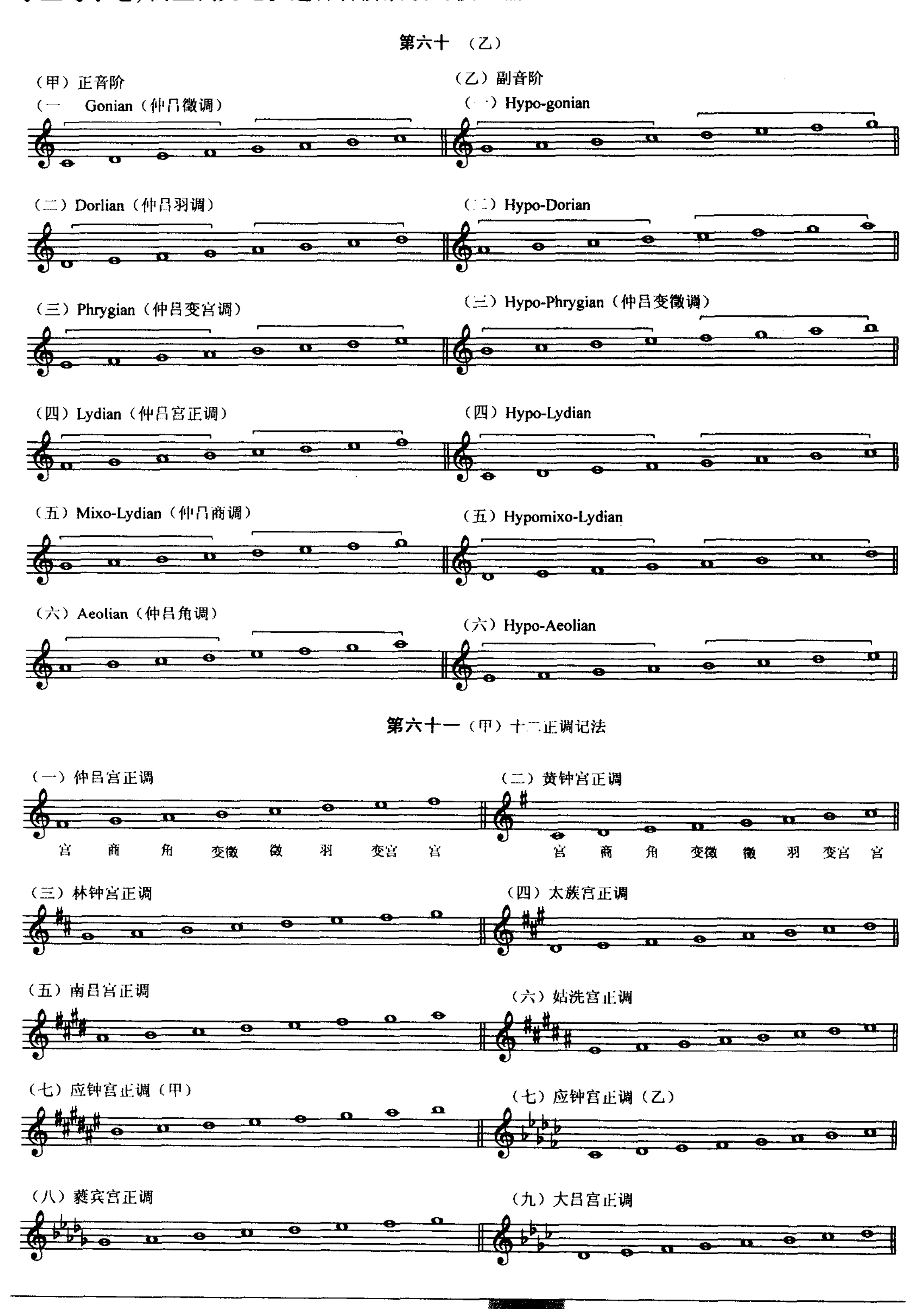
读者细看第六十表（甲）的第一第六（就是〔乙〕表第四第二）正同现在的大音阶小音阶一样，可知道两种音阶确是从希腊来的。

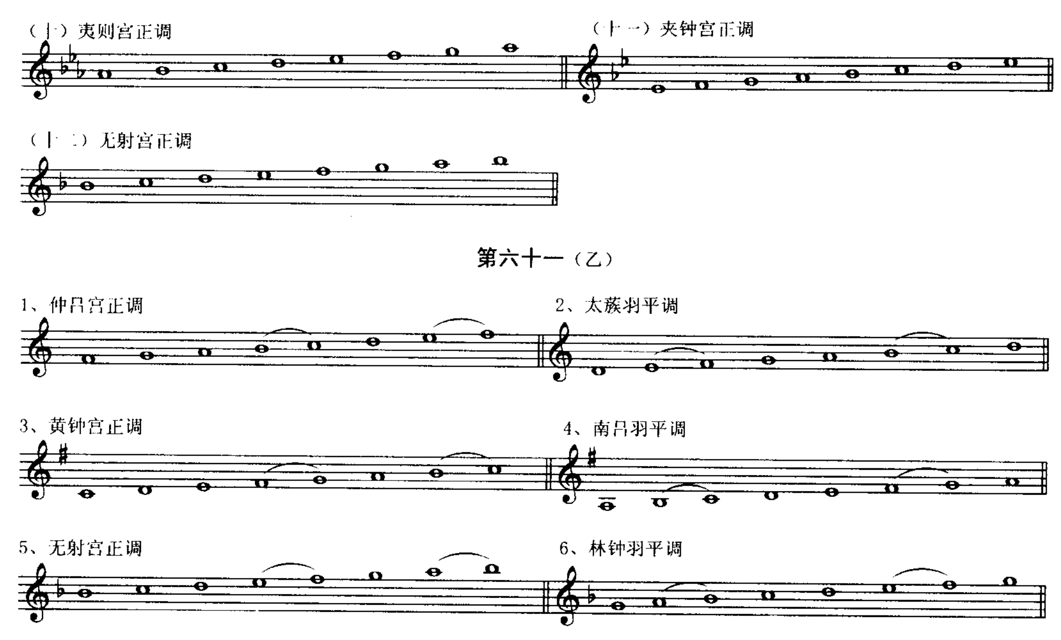
51. 丁 正宫调与正平调

至于我们中国雅乐用的七声音阶，亦分两种，（甲）正调，亦名正宫调，也有两个单律（半音），它的位置是在变徵音与徵音之间（就是第四音到第五音）和变宫音与宫音之间（就是第七音到第八音之间），其余都是双律。我们拿来同第六十例（甲）表第四种一比，正相吻合，细究它们的古上字起调正同我们的仲吕正调相合。所以欧洲人研究这音阶用乐要拿中国音乐来比较就是这个缘故，因为这种古音阶在欧洲早就废去了（朱载堉著的《乐律全书》里边《律吕精义》卷六内篇论旋宫之法颇详，他说中国古调叫做正调，又可以叫做平调）。这正调无论用那一个音做宫音都可以排出来，现在把它们填上五线谱，一共得十二种起调音不同的正调，因为应钟宫正调有两样记法（用六个#号或用六个 b 号），所以第六十一表（甲）内有十三个调，其实还是十二个。

（乙）平调 比正调低一个小三度，也有两个半音，一个在第二第三音之间，一个在第六第七音之间。譬如第六十一例（乙）2、4、6 三个平调，比较 1、3、5 三个正调低一个小三度。细察他们的组织与第六十表（甲）正音阶的第二种完全相同。我国昆曲谱末尾用“四”字

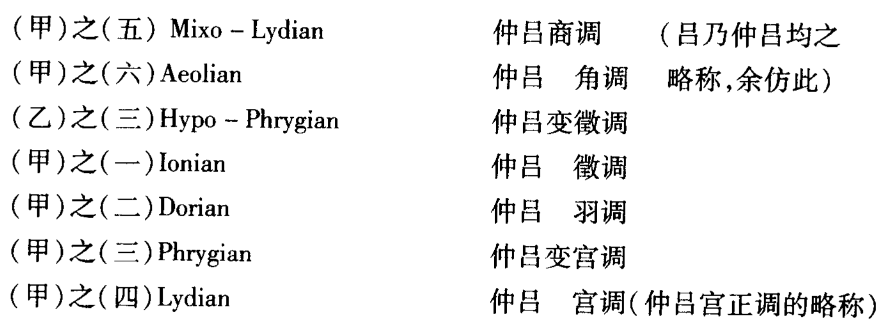
收的都是属于平调。平调与正调的关系，犹之乎小调与大调一样，平调内有两个（小音阶小三与小七）而正调无之。这种音阶唐朝时候已输入于日本。





52. 戊. 八十四调，六十调，

正调是寺院音阶的一种上节已经说过。正调既然有十二个，其余六种寺院音阶每种也有十二个调，拿七倍起十二来，就是八十四调。第六十例（甲）之（四）同我们仲吕宫正调相当，其余各种寺院音阶，拿中国的名目比较如下：



（甲）之（五）Mixo - Lydian	仲吕商调	（吕乃仲吕均之
（甲）之（六）Aeolian	仲吕　角调	略称，余仿此）
（乙）之（三）Hypo - Phrygian	仲吕变徵调	
（甲）之（一）Ionian	仲吕　徵调	
（甲）之（二）Dorian	仲吕　羽调	
（甲）之（三）Phrygian	仲吕变宫调	
（甲）之（四）Lydian	仲吕　宫调（仲吕宫正调的略称）	

那么看起来我们就知道现在西洋音乐用的 c 调大音阶（略名大 c 调），就是我们古乐的仲吕徵调（以仲吕宫正调的徵音为宫）；A 调小音阶（略名小 a 调），就是我们古乐的仲吕角调了（以仲吕宫正调的角音为宫）。

从七种七声音阶既可以推演出八十四调出来，从五种五声音阶（参看五十三例）也可以照样推演出六十个调出来，譬如：合字宫调、合字商调、合字角调、合字徵调、合字羽调等等，其余可以类推。中国乐家所讲的六十调就是这个推法。

52a. Tonic Sol - fa 与简谱之创用者

法人 Guido 发明音阶唱法（Solmisation）之后，各拉丁民族就用 Do，Re，mi，fa，sol，la，si 等字替代 C，D，E，F，G，A，B 七个音名。1812 年英国 Norwich 唱歌女教员 Miss Sarah Ann Glover，活用 Doh、ray、me、fah、soh、lah、te 七音唱各音阶（如每个大音阶之头一音均唱作

Doh 等)，并省写作 d、r、m、f、s、l、t；唱高一均时记作 d^1，r^1，m^1，f^1，s^1，l^1，t^1；唱低一均时记作 d_1，r_1，m_1，f_1，s_1，l_1，t_1。她叫这种唱法做 Tetrachordal system。后来到1841 年英国牧师 John Curwen 再把这个唱法改良。

至于数字记谱 Numerical Notation(俗称简谱)，乃法国人 J. J. Souhaitty(十七世纪中叶人)所发明，经哲学家卢梭 J. J. Rouseau(1712~1778)改良过，然后盛行一时，两人均著有专书详论此法。其后德国教育家 Natorp 曾著书论其法适用于乡村小学，但近百年来欧美音乐教育日盛，此法早已不用了。

第五章　理论概说

关于音乐的理论大概分开两级：(1)普通理论，(2)高级理论。普通理论讲的是和声学研究的问题；高级理论讲的是对位法、循环曲及赋格曲作法。

第一节　和声学研究的问题

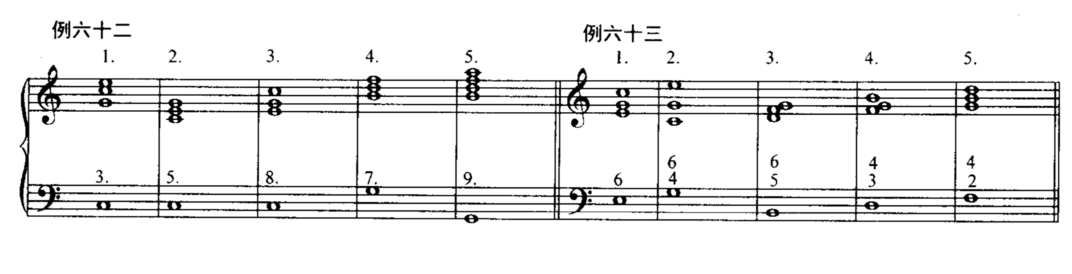
和声学是一种学问，说明各种和音的组织，它们相互的关系，与进行的种类等等。简单说起来，和声学就是教人认识各种和音同他们的用法。但是我们想窥见和声学内容一斑，先要知道底下各款说明的事项：

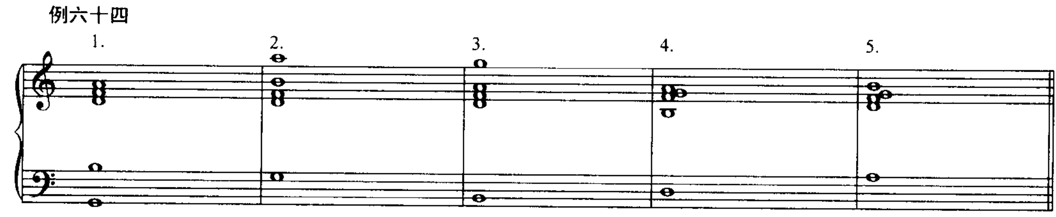
53. 和音的定义与读法

和音有广义，有狭义。凡两个以上的音同时合奏起来，都可以叫和音，这是和音的广义；但是普通和声学所讲是狭义的和声，就是用三个、四个或五个音每隔三度排起来的时候，我们叫这三个、四个、五个音做三和音(例六十二 1.2.3.)、四和音(同例 4.)、五和音、(同例 5.)，这种和音用一个弦乐器就可以演奏出来，所以又叫它们做三和弦、四和弦、五和弦。和音的读法是由下而上，如例六十二之(1)(2)(3)应读作 c、e、g，同例之(4)应读作 g、b、d、f，同例之(5)应读作 g、b、d、f、a。
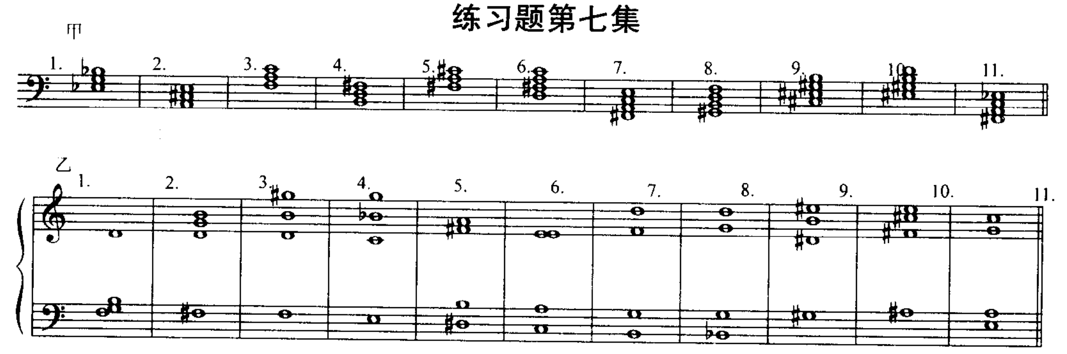
54. 和音的原位与转位的记法

例六十二所举各和弦底下头一个音叫底音(1、2、3 之 c 音与 4、5 之 g 音)，从底音起向上数第一个是三度音，第二个是五度音，第三个是七度音，第四个是九度音。照六十二例这样记法，底音在最底下的时候，我们叫原位记法；反此如果最底下的音不是底音的时候，像例六十三的样子，我们叫转位记法。因为这些和弦的底音，都把它原来的位置转换了的缘故(六十三例 1. 与 3. 的底音在第一重，同例 2. 5. 的底音在第三重，同例 4. 的底音在第二重)。原位记法上边记着 3，5，8，7，9 等字；转位记法上边记着 $\begin{matrix}6 & 6 & 4 & 4\\ 4, & 5, & 3, & 2\end{matrix}$ 等字(详细的说明要看和声学)。这两种记法，都记在低音谱表之上方或下方，并且以各和弦的底音为基础，所以笼统叫做总基音记法，德语叫 General Aassschrift)。





练习题第七集



本集练习题目分两部，甲部十一题皆原位和弦，试把它改为转位，乙部十题皆转位和弦，试把它改回原位。

55. 广位和声与狭位和声

和声学的题目大概用四重音曲（亦名四部曲）来练习，这四重音曲用的和声，从第一重到第三重距离没有过八度时叫狭位和声（例六十三之1，3，4，5，），若是过了八度的时候就叫广位和声（例六十三之2）。学者试将第七集乙部各题指出某个是广位，某个是狭位。

56. 五和弦的转位

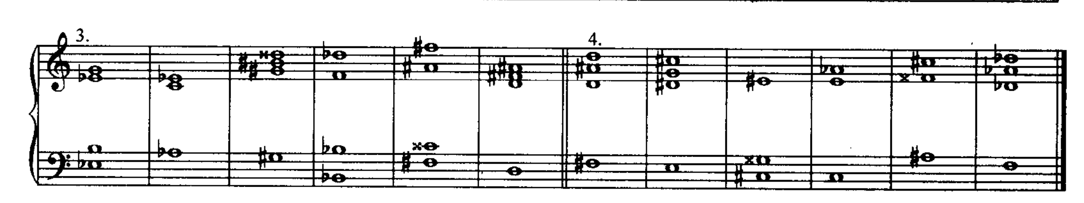
像得第54款所讲的样子，五和弦的底音在乐曲最底下一层的时候，叫原位五和弦，亦名原位九度和弦（例六十四1.2.）；如果它的底音转到别重音去的时候，这五和弦就算已经转了位，如例六十四之3，4，5。

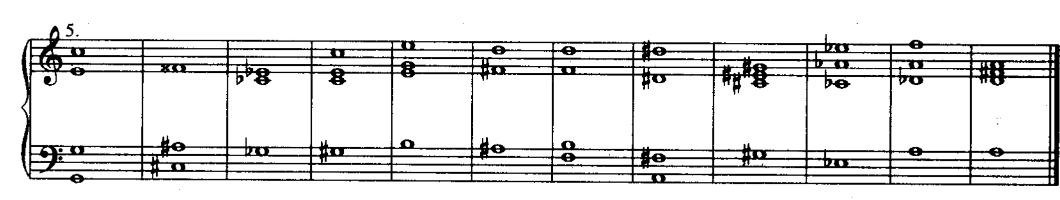
练习题第八集

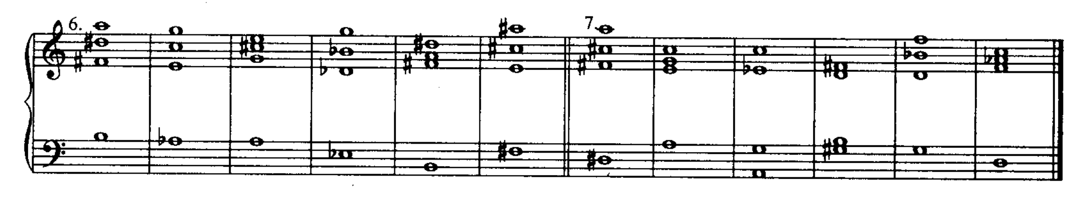
试将题内各和弦改为原位。
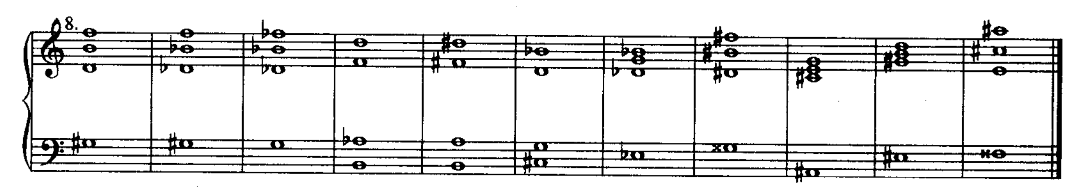
练习题第八集
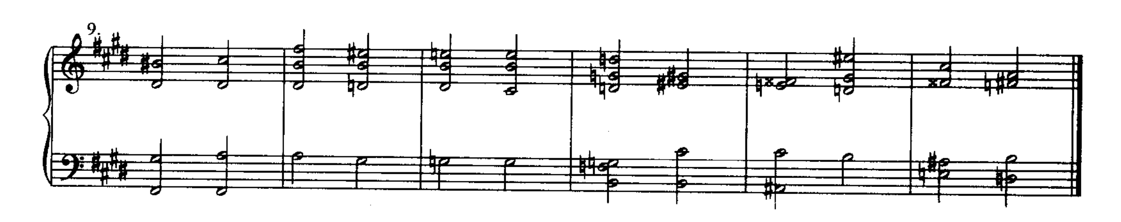
练习题第九集











本集题目1.至3.都是原位三和弦,试改为转位;4,5.都是转位三和弦,试改为原位;6.7 8都是原位四和弦,试改为转位;9.是转位四和弦,试改为原位;10.是五和弦,试分别其中原位与转位。

57. 和声外的音

乐曲所用的音不单是各种和弦内的音,有时为变化曲调起见,不能不用和声以外的音,就是不属于和弦的音。现在把最重要的四种开列在下边:

(一) 经过音(Passing Tone)前后两个音都是和弦内的音,单独中间的音不属于这个和弦的时候,叫做经过音,如例六十五,和弦内的音是c,e,g,其余在中间的a,♯f,♯d,b,♯c,d各音都是经过音。

经过音大概在轻拍上,或在每拍的下半拍。

(二) 倚音(Appogiatura)也不是属于本和弦的音,但是它的位置同经过音相反,普通在重拍上或在每拍的上半拍,如例六十六。

(三) 留音(Suspension)也不属于本和弦,因为这音是从前一个和弦留下来的,所以叫它做留音,普通留音同前一个和弦的音要用连线连结起来,表示这音是从上一个和弦延长下来的意思,如例六十七。

(四) 先来音(Anticipation)亦名预期音,因为预料某和弦之后,一定有某音,所以不等到第二个和弦进来,某音先已进来,“先来音”这个名词就是这样来的;如例六十八(一)(二)的头一个c音与同例(三)的头两个a、c音都是先来音。

此外还有换音 Changing Tone,助音 Auxiliary - Tone 都属于和声外的音,在和声学内再当说明一切,这里可以不必讲了。

58. 长音及长音短奏法

乐曲常有一两个音延长至几节的,而别部分的和弦,仍旧一面进行,所以这个音不一定同各和弦都有关系,不过普通用的大概是音阶的第一个同第五个音最多,因为它特别长奏,所以有长音之名。例六十九a.的长音g,是音阶的第一个音,同例b的长音g和d,是音阶的第一个和第五个音。

有时同一个音反复连奏若干次,用来修饰曲调。这种音的性质还是和长音一样,不过长音只奏一回,这里是分作好几回奏,所以这种奏法,我们叫长音短奏法,如例六十九c.上部的g音就是。

第二节　高级音乐理论研究的是什么?
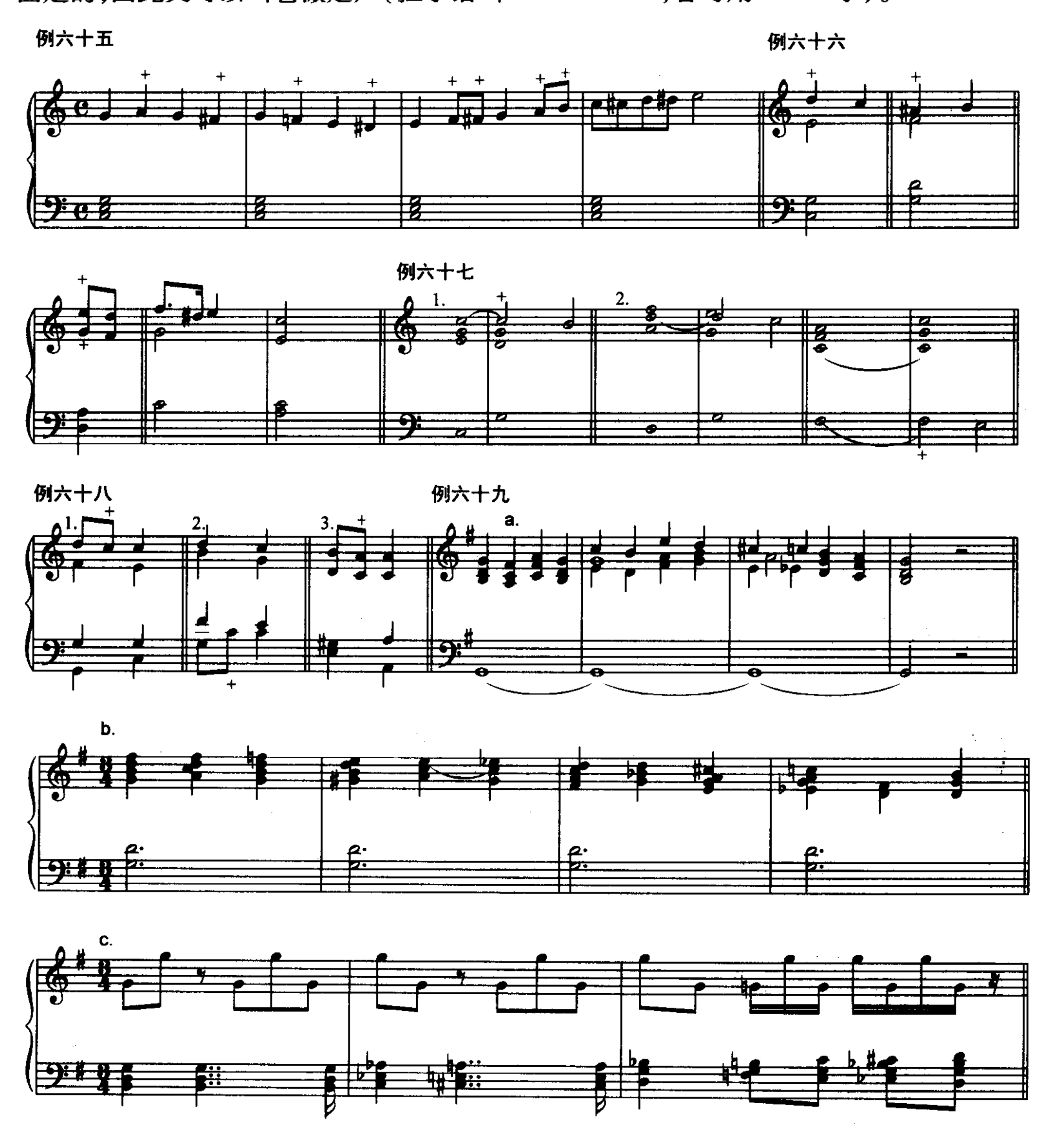
高级音乐理论所讲的可以分开三级:第一、是对位法(德语叫 Kontrapunkt);第二、是
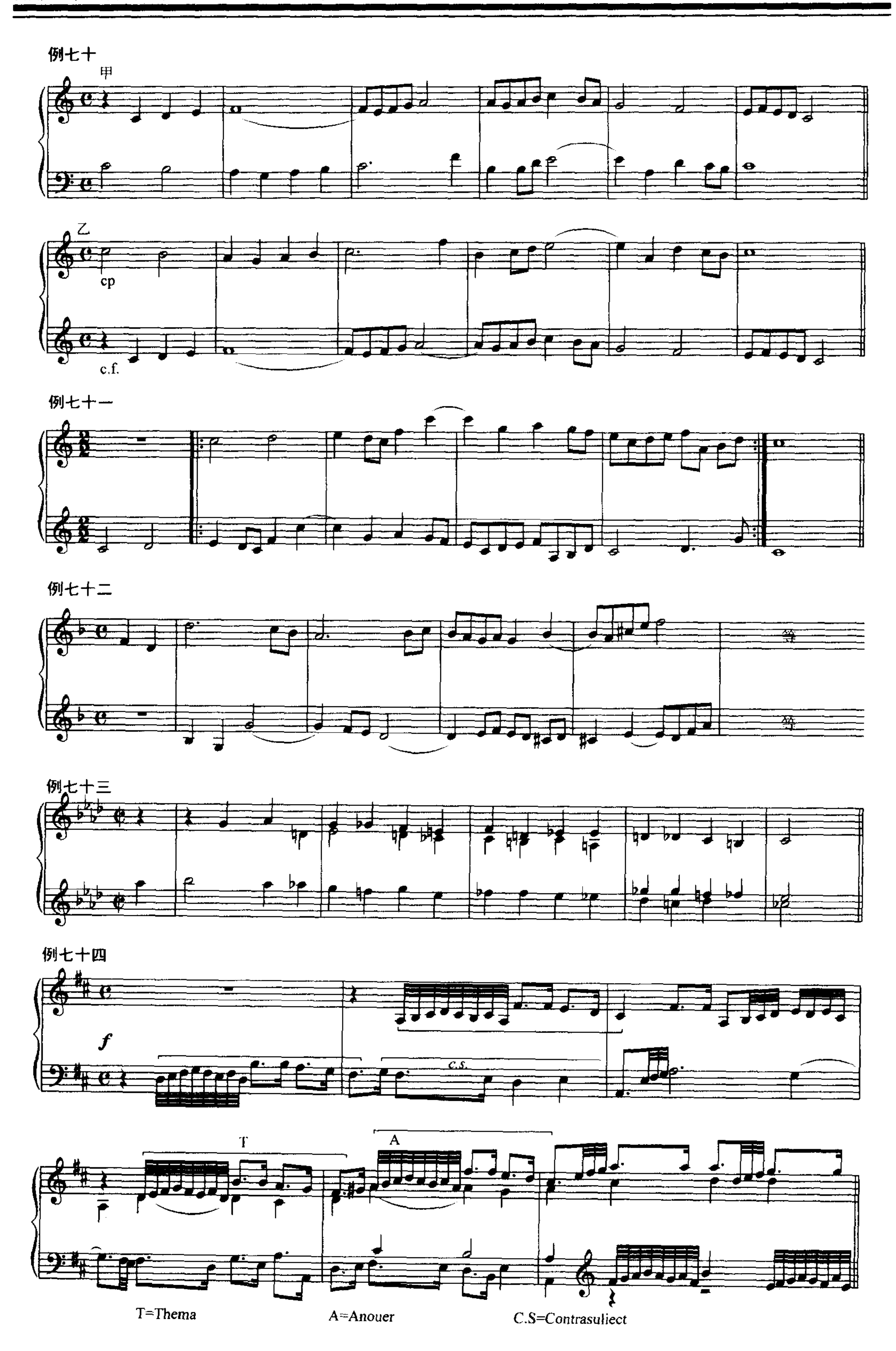
循环曲(Canon);第三、是赋格曲(Fuge)。在作曲方面看起来,循环曲与赋格曲都属于严格作曲的一类。

59. 对位法

对位法是一种技术,教两重音以上的乐曲的各重音,一方面能独立进行,一方面使用自然的和声。各重音可互相转换他们的位置,所谓"对位",就是以某音对某音的意思(拉丁语叫 Punctus contra punctum)。

普通有对位的乐曲,必定有一重音是主调(或者主声,德语叫 Hauptstimme),其实各重音都是对位。演题的时候,先要假定一重音是主调,然后作对位,所以这个主调比较是固定的,因此又可以叫它做定声(拉丁语叫 Cantus firmus,省写用 c. f. 二字)。




例七十
甲
乙
cp
c.f.
例七十一
例七十二
例七十三
例七十四
f
c.s.
T
A
T=Thema
A=Anouer
C.S=Contrasuliect

最简单的对位法，是两重音的，其次是三重音，四重音，五重音的。

定声与对位用的音符都是一样长的时候，叫等对位法，反此叫不等对位法。

对位法又有单复之别，各重音的对位可以互相转换位置的叫复对位，不能互相转换的叫单对位。例七十是两重音的复对位。例之(甲)上重音是定声，下重音是对位(cp. 就是对位的省写法)，同例(乙)把(甲)例的对位向上转高八度，但是曲调与和声并无变动。

两重音可以转换位置的对位，叫两重音的复对位；三重音，四重音，五重音可以转换位置的就叫三重音，四重音，五重音的复对位。

60. 循环曲(Canon)

某曲调进行至若干小节之后，别重音在某音程(随便第几度皆可)上模拟它，教人一听见，就知道后起曲调的节奏同前头的一样，所以这种曲调有循环不已的性质，因此我们叫它做循环曲。

循环曲至少两重音，也有三重音，四重音的，循环曲的模拟声音和主调(即定声)有作平行进行的，也有作反向进行的：它在那一种音程上(从一度至八度)都可以进来，有时亦可以添一重自由声音，但是这一重音，不能转换位置。如例七十一是在八度上的二重音循环曲；例七十二是在五度上的二重音循环曲例；七十三也是在五度上的循环曲，但是中间一重音是自由加上的。

61. 赋格曲(Fuge)

赋格是一种严格复音的乐曲，普通以三四重音的最多，也有两重音，四重音，五重音，六重音的。赋格曲必有一两句导声(拉丁语叫 Dux)，并且用一重音在宫音上先奏，奏完之后，在本调的上五度或下五度即徵音再奏，叫故答声 Answer(拉丁语叫 Comes，字面有陪伴的意)。第三次导声仍在本宫音上奏，第四次答声又在本调的上五度或下五度再奏，各重音都奏过导声，赋格的第一段算完了。由是经过若干过板之后，转到本调的平行调，照上列次序再奏，然后转到第三段。第三段完全转到别调上奏了若干次之后，再经过若干过板，仍转回原调，然后用数句完结全曲。在两重音的赋格曲，导声与答声只能在第一度(宫音)第五度上进来。导声又叫做主题 Thema，导声与答声的关系，仿佛一唱一和的样子。

赋格曲只有一个主题的叫单赋格曲，有两个主题的叫双赋格曲(Doppelfuge)，有三个主题的叫三重赋格曲(Tripelfuge)。

赋格的答声照足导声的时候，叫真赋格曲(Real Fugue)；答声为还迁就本调起见，不能照足导声的时候，叫声调的赋格曲(Tonal Fugue)。

答声进来的时候，对于答声的对位叫做反题(Contrasubjekt)，反题每次差不多没有改变的时候，这个赋格曲就是严格的；反题每次都有变化的时候，这个赋格曲就是自由的。

第七十四例所举，是 Bach 的均平调律钢琴曲第一卷(Wohltemperiertes Klavier Bd. I)的第五个赋格曲的头六节，这里限于篇幅，只能把他的导声答声进来的样子给学者看看，如想知道全曲的组织，非看全曲不可。该例头十三个音是导声(在第四重音上)，第二节

第三重音头十三个音就是答声,底下正对着答声的六个音是反题,第三节是过板,第四节道声在第二重音上再出现,第五节答声在第一重音上再出现,赋格曲第一段算完了,以后又是过板。

第六章　曲调概论

第一节　曲调的组织

62. 曲调组成的三大要素。

人人都知道曲调是由声音组成的,但是单独一个长音,像得钟声的样子,断不能成一个曲调;就是一连有十几下一样长一样高的钟声,也不算是一个曲调,所以组成一个曲调,必须包含下列三大要素:

(一) 须有若干个声音;

(二) 各音须高低不同;

(三) 须有节奏(就是指有板有眼)。

我们现在画一条线表示曲调的形状,假如单独奏一个长音的时候这条线就像得一条长的直线如——,假如一连奏八个一样高、一样长的声音,用线表示出来就像得——的样子;以上两种都不能算是一个曲调,因为第一种只有一个音,并无何等变化,第二种虽然是有了节奏,但是各音高度一样,不能表示出一种曲调的外形(Outline)出来,所以也不算是一个曲调;就是各音高度不同,如果奏出来的时候,杂乱无章,前后没有何等的关系,像得一条随意的波状线的样子,总算有了曲调的外形,但是没有节奏,所以仍然不是一个曲调。真正的曲调必须具有上边列举的三个要素。譬如:例七十五到七十七三个例算是一个曲调,同例乙用曲线表示各曲调的外形,同例丙表示各曲调节奏的形式。

63. 曲调的动机

组成曲调的最小原子,叫做曲调的动机 Motive。动机用的音数与节数都没有一定,例七十八的动机只有一节;例七十五每两节算一个动机;例七十九的四节可以当作一个动机,但是首三节又可以分开做三个小动机(德语叫 Teilmotive)。总之动机有做全曲主眼的(像得七十八、七十九两例),但是这种动机必须在全曲内复奏多次;也有单奏两三回的(如例七十五),表示一种偶句或排句的性质;第三种并没有什么重要的意味,不过做乐句的一个分子就是了。

64. 曲调的韵

音乐与文学比较起来,音乐是有声的诗,不是散文(Music is poetry in Sounds, not prose)。所以曲调必定有韵(希腊语叫 Metrum),但是诗的韵大概每两句一押,曲调的韵普通每两节一次,拍子促的乐曲(如 2/2,3/4,3/8 等拍子)每四节一次,也有每一节一次的,每三节一次的很少。所以一个乐句之内,常常有四次曲韵之多,这就是曲韵和诗韵不同的地方。一个乐句里头的曲韵,仿佛一个文句(Sentence)内有几读的样子。譬如例七

十五所举踏歌的引子,是一个完全的乐句,其中每两节有一个曲韵,我们试把这个曲调一唱,就觉得有韵的地方,略有一点停顿的感觉。七十六、七十七两个例,都是每两节一个曲韵,例七十八每节有一个曲韵,例八十表示每三节一个曲韵,这种曲韵用的很少,作曲家用到这种曲韵的时候,有特别用意语 Ritmo di tre battute(三板的节奏)标注在上边(见 Beethoven 的第九套大乐第三章)。曲韵内所用节奏的形式不一样,有完全相同的(例七十五、七十九、八十),有略示变化的(如例七十六、七十七)。

65. 曲调的句读

最小的乐曲(不论单音或复音)至少用一个乐句组成,没有不成一个乐句而可以成一个乐曲的。乐句大概可以分开普通乐句和长乐句两种,普通乐句一句之内又分为两个半句,这两个半句有相对的性质(仿佛对联的样子,上半句是出比,下半句是对比),也有唱和的性质。各句所用的和声,大概上半句停顿的地方用本音阶第五级的和声最多,也有用第一级的(例八十三)。曲调起头用小调的时候,停顿处也有用它的关系调第一级和声的(例八十一及八十三之乙)。
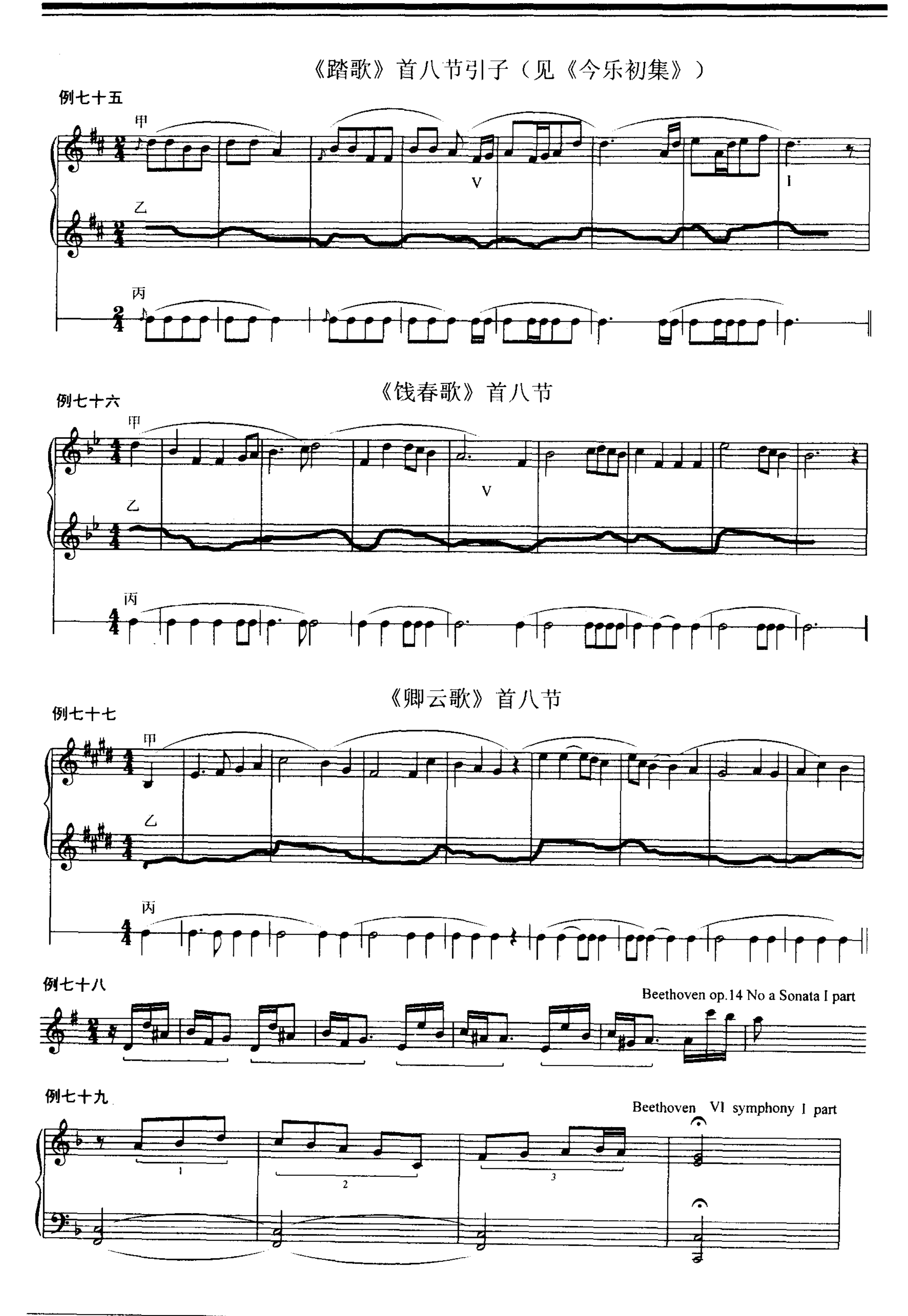
这里先要把音阶各级上的和声同“关系调”这两点说明一下,如下:

关于和音或和弦的定义在第五章第 § 53 款已经讲过。所谓某级的和声,就是指在某音阶第几级上构成的和声(三和音或四和音),譬如:第八十五例所举甲至戊都是在大调上各级构成的三和音,已例是在小 e 调各级上构成的三和音。乐句起止处及停顿处,用音阶某级上的和声,并不限定用它们的底音,它们的三度音、五度音,当然常常用着,譬如七十六例第四节是首句上半句停顿处,所用的 a 音,是大♭B 调第五级和声的三度音;七十七例第四节停顿处用的♯g 音,是大 E 调第一级和声的三度音。

至于“关系调”这个名称,专指同用一个调号的大小音阶。我们参看五十八、五十九两例及大小音阶及调号一览表,就知道每一种调号都可以记一个大音阶同一个小音阶,大音阶对同调号的小音阶,或是小音阶对于同调号的大音阶,均互称为“关系调”。譬如乐曲用某大调起的,中段有一部分转到同号的小音阶的时候,这小音阶就是该大调的关系调。大调的关系调比本调低一个小三度,小调的关系调比本调高一个小三度,所以这两个音阶有一种平行的性质,因此又叫做“平行调”(德语 Parallel Tonart)。例八十五(庚)所举不过大 G 调与小 e 调的关系一个例,其余各大小调的关系可以类推。

乐句内节数在八节以上时算是长乐句,长乐句的上半句或下半句在六节以上时,常可以分作两个小句例。八十四长句的组织,内有三种形式:A 式上半句长下半句短,B 式上半句短下半句长(《卿云歌》)即是此类;C 式两个半句节数一样,如《秋蝉 · · 秋燕》歌见《新歌初集》即是此类。八十三八十四两例所举是一种模范句的形式,此外还有许多例外,这里不必逐一列举。

长乐句也有用三个小句组成的。第一第二小句的组织,同八十四例(甲)的第一小句,第三小句的组织同八十四例的下半句,各小句长约由 4 节到 6 节,间亦有八节的。这种组织算是长乐句的第四式(即 D 式),例如《古歌者赞》(见《新歌初集》)。

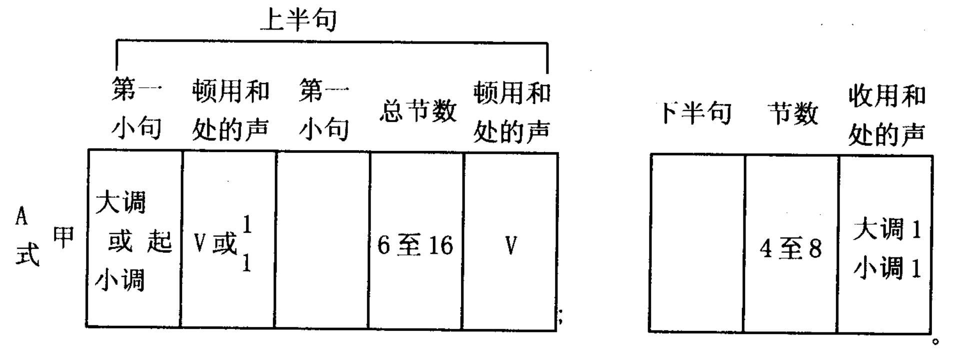

《踏歌》首八节引子（见《今乐初集》）
例七十五
甲
V
I
乙
丙
《饯春歌》首八节
例七十六
甲
V
乙
丙
《卿云歌》首八节
例七十七
甲
乙
丙
例七十八
Beethoven op.14 No a Sonata I part
例七十九
Beethoven VI symphony I part
1
2
3

例八十三　普通乐句之组织

	上半句	节数	顿用和处的声	下半句	节数	收用和处的声	
甲式	大调或起小调	4	V或1/1；		4	大调1 小调1，	例75，76.
乙式	小调起	4	关系调 1；		4	小调 1。	例81，
丙式（少用）	大调起	4	关系调 1；		4	大调 1	

每两节一韵(Metrum)即一读,全句共四韵

例八十四长乐句之组织



	上半句：第一小句	顿用和处的声	第一小句	总节数	顿用和处的声	下半句	节数	收用和处的声
A式 甲	大调或起小调	V或1/1		6至16	V；		4至8	大调1 小调1。

A 乙

组织同上	V或 $\frac{1}{1}$	在高八度或低八度上复奏第一小句一次作为第二小句

；

	4至8	大调1 小调1

例82。

式 丙

大调或起小调	V或 $\frac{1}{1}$		6至16	关系调 $\frac{1}{1}$

；

	4至8	大调1 小调1

。

每两节一韵，全句应有五韵至十二韵。

B式

上半句	节数	顿用和处的声
	4-8	大调或小调（或 $\frac{1}{1}$）

；

下半句（分两小句同A式）	节数	收用和处的声
	6至16	大调1 小调1

，卿云歌即此例

C式　两个半句的组织完全和A式上半句相同，但收时仍用大调或小调第一级和声。节数既加多，全句韵数亦递增至六韵至十六韵。“秋蝉…秋燕”歌即此例。

例八十四　长乐句的第四式

D式
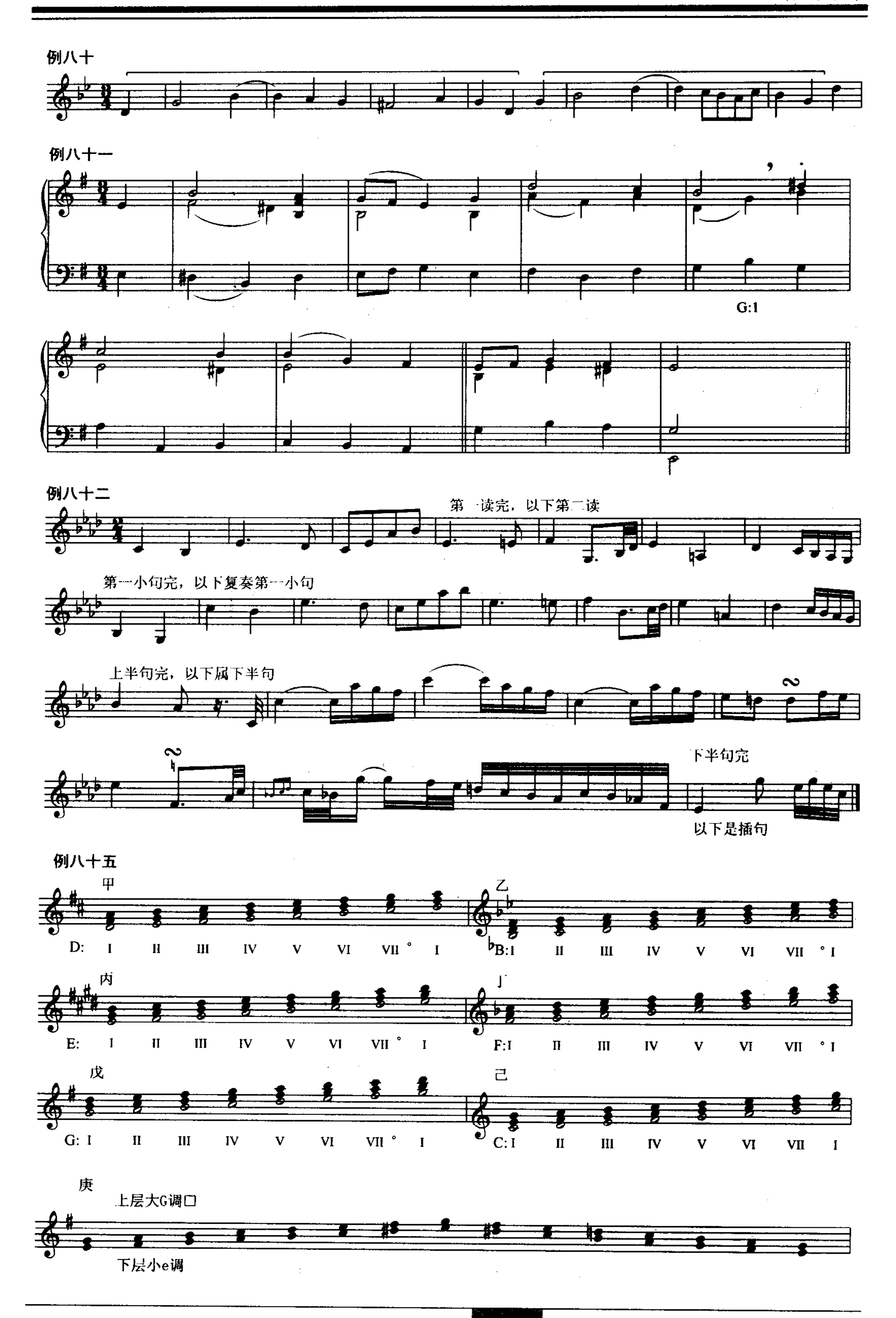
第一小句	顿处	第二小句	顿处	第三小句	收处
大调或起小调	V或I		V或I		大调I 小调I
节数	4-8		4-8		4-8
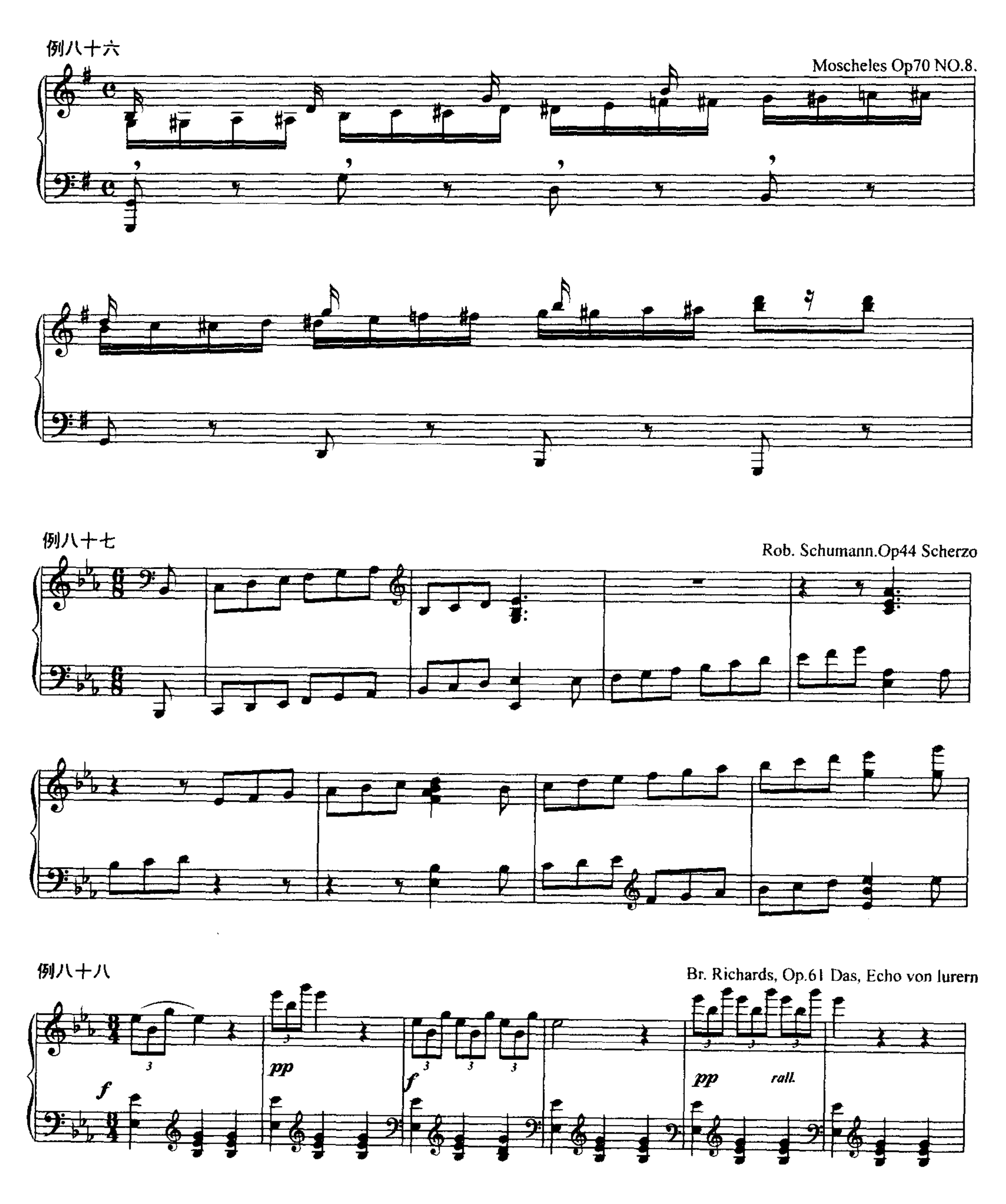
例八十

例八十一

例八十二

例八十五





第二节　曲调之种类

66. 形式上曲调的分类

从形式上看来曲调可以分作四类：

(a) 用半音阶组成的曲调(如例八十六的第二重音)；

(b) 用全音阶组成的曲调:(如八十七)；

(c) 用和弦内的音组成的曲调(如例八十八的曲调全用大 bE 调第一级和弦内的音

组成的，军队用的喇叭谱全属这类）。

（d）兼用上列三种形式上的一部分的，都属第四类。四类之中以这类曲调最多，凡不属于上列三类的，都可以编入本类，所以不必另举例说明。

67. 用途上曲调的分类

作曲者每作一个曲调，应该有一个主意，打算把作成的曲调用在什么地方，用人声来歌唱它，还是用乐器来演奏它；因为有了这个条件，曲调内用的音，同节奏的形式都受了限制，所以从曲调用途上看来，可以分开两大类：

（a）声乐的曲调

就是用人声歌唱的曲调。但是人类的声音，不是人人一样的，男女老幼能歌唱的声音，都有一定的范围，譬如混合四部合唱曲（男声二部女声二部合成的）的音域，Soprano（高音）由 e^1 到 a^2，Alto（上中音）由 a 到 e^2，Tenore（中音）由 e 到 a^1，Basso（低音）由 F 到 c^1。这不过是合唱曲的音域，各重音单独用的独唱曲调，所用的音域，还可以扩大一点，但是于扩大之中，仍然有限制，譬如独唱的 Soprano 最高用到 C^3 音，独唱的 Basso 最低也不过用到大 C 音。此外还有许多人声唱不到的节奏形式，在声乐曲调内都不能使用。

（b）乐器的曲调

乐器种类甚多，各种用的音域不同，有单用高音的乐器，有单用低音的乐器，因此所作的曲调，不是用样样乐器都可以演奏出来，所以每作一个曲调，指定某种的，就要顾虑到该乐器的音域（关于各种乐器的音域第八章详细再讲）。还有种种节奏形式，宜用于甲种乐器的，往往不能用乙种乐器演奏，这种例不胜之多，要看配器法 Instrumentation 方可了然一切。

第七章　曲体概论

无论那一种艺术作品，不外从形式和内容两方面表现它们的美出来，它们的形式虽然很复杂，但是我们可以用归纳的法子去研究它，找出一个有系统的法则，去规定各种作品的形式：既然有了一定的形式，后起的艺术作者，可以依照它们去制作新作品，单独“内容”一方面不受何等的拘束，艺术家可以自由发表他的思想。

这样看起来，音乐的作品在艺术上有价值的，必须具有一定的形式，但是乐曲的形式，不能像得造形美术（如建筑，雕刻，图画等）的样子，可以直接教“听者”明白的，所以想晓得音乐的作品，必须先有分别曲体的知识。

本章专从形式上说明各种乐曲的体裁，分为两节：

第一节　乐器乐曲的形式

68. 乐曲的基本形式

把二十世纪以前著名的乐曲细细解剖之后，可得下列的七种形式：

（一）一段体，

（二）两段体，

（三）三段体，

（四）混合三段体，

（五）轮旋曲体(Rondoform)，

（六）模范大曲首章的形式，省称为模范大曲体(Sonatenform)，
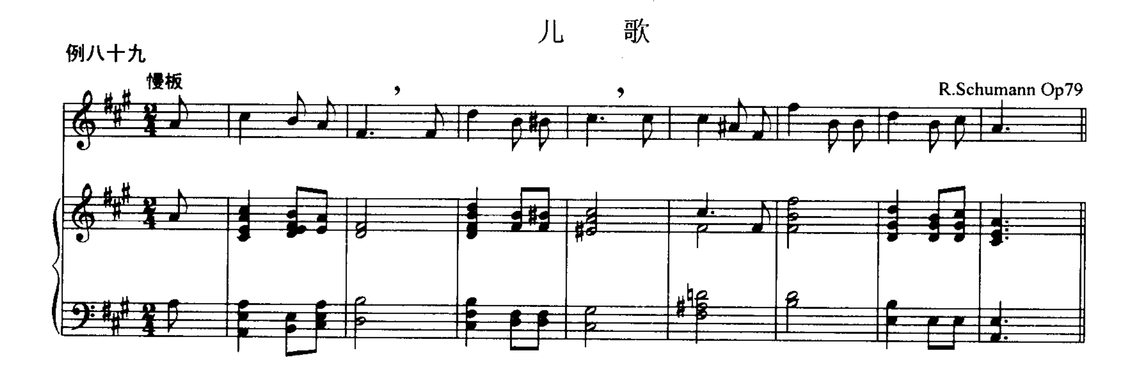
（七）幻想曲体(Phantasieform)。
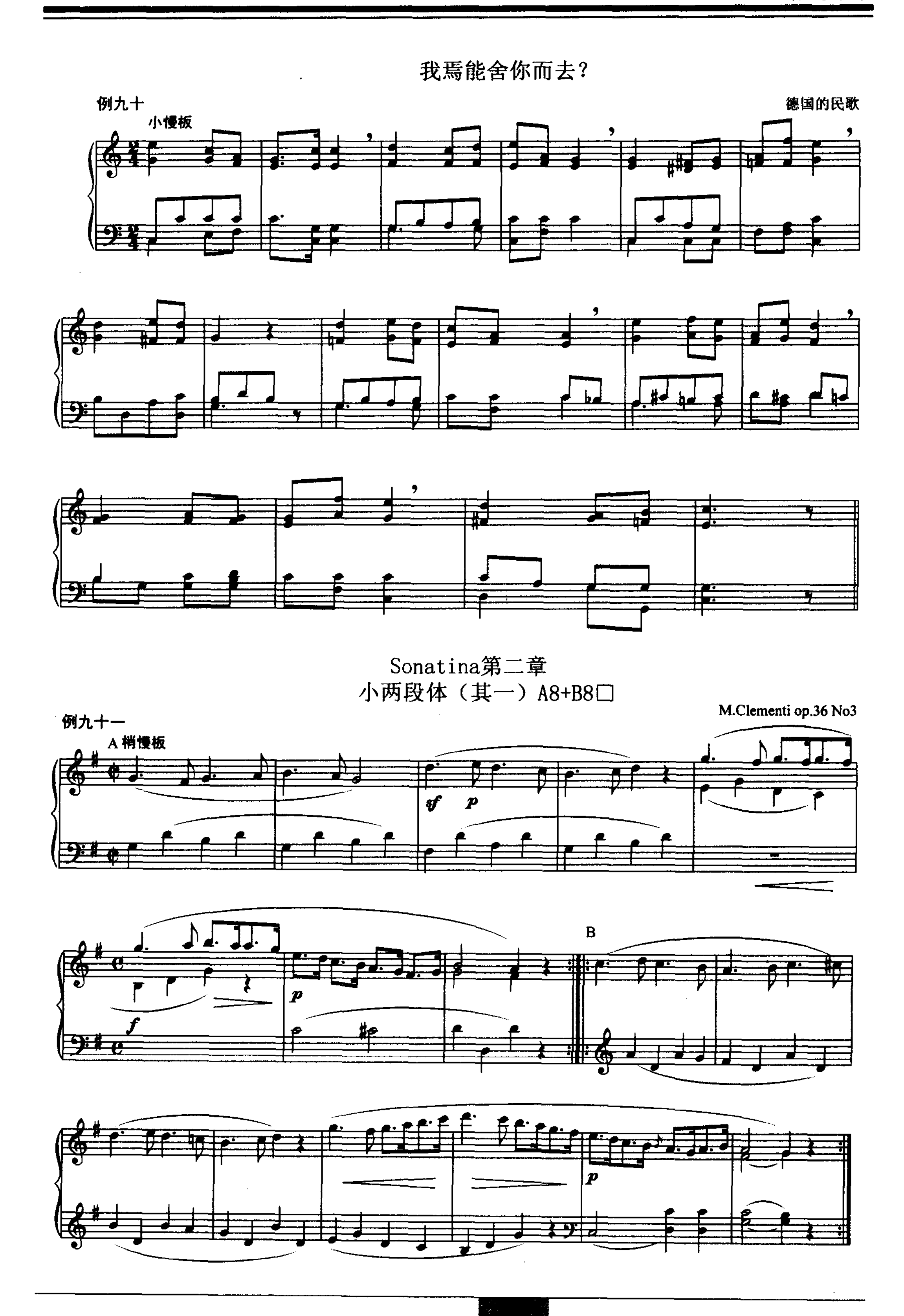
（一）一段体

是乐曲中的最短的。这种短曲实际上同一个普通乐句(见第八十三例)或一个长乐句一样，但是头尾必须完结，这就是指起调与毕曲要用一定的和声(大概乐曲重拍起的必须用第一级的和声，轻拍起的第一或第五级和声都可以用；收时最后两个和弦须用第五第一或第四第一两级的和声)，才算是一个整个的乐曲。
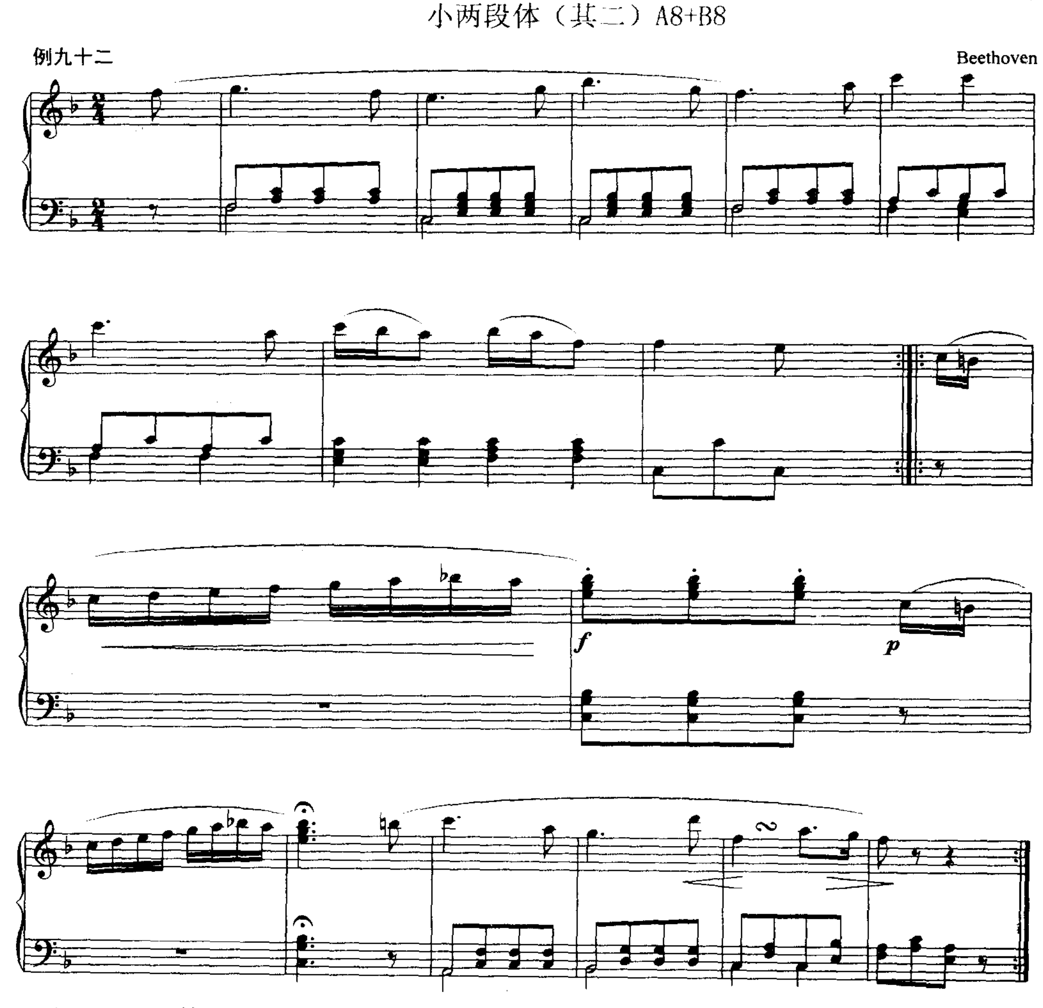
一段体最普通的形式分大小两种：小一段体由八节组成，这种短曲多是小歌，例89所举是R. Schumann 的 Kinderlieder Op. 79(《儿歌集》)之一；又如《新歌初集》的《泰山》歌，也是这类；乐器乐曲八节长的比较甚少，K. Czerny 的"160 Kurze übungen" Op. 821(第八百二十一编"一百六十短练习曲")都是八节的，其中许多可以做乐器乐曲小一段体的模范例；大一段体普通由十六节组成，这种短曲就是一个长乐句，也是歌曲居多，例90是一个德国民歌，其余如《饯春》，《渐渐秋深》，《问》，(以上见《今乐初集》)、《秋蝉……秋燕》(见《新歌初集》)都属这类。

以上所讲不过是大小一段体的模范例，小一段体当然还有十节(《晚歌》)十二节(如《晨歌》，《种菊》，《登高》)十四节的(如《野菊》，《植树节》)；大一段体当然还有十六节以上的，如《归鸦》，《镜》(都是十八节)，《织》(二十节)之类；这种组织，多半为选就歌词作成，在欧美歌曲中，这种例也非常之多，虽然不能算是模范例，但是在歌曲中是不可少的。




我焉能舍你而去?
例九十
小慢板
德国的民歌
Sonatina第二章
小两段体（其一）A8+B8□
M.Clementi op.36 No3
例九十一
A 稍慢板
sf
p
f
p
B
p

小两段体（其二）A8+B8



（二）两段体

两段体的模范例也分大小两种，小两段体各段皆八节，大两段体各段皆十六节，用 A、B 代表前后两段，可以把这两种形式表示如下：小形 A8 + B8；大形 B16 + A16。

各段有复奏的，也有不复奏的，前后两段用的动机有一样的（如例九十一）有不一样的（例九十二），91、92 两例都是小两段体的模范例，但是小两段体，也有前后两段不全是八节的，譬如：

Haydn 的 Sonate No 7 第二章是由𝄆 A9 𝄇 + B10 组成；

Schumann 的 Fröhlicher Landmann（快乐农夫）是由 A8 + 𝄆 B6 𝄇组成；《雪后》（见《新歌初集》）是由：𝄆 A8 𝄇 + B4 组成；《国庆》是由 A12 + 𝄆 B11 𝄇组成，这种例都属于变格的小两段体。

大两段体的模范例各段当然都是十六节，如：Schumann 的 Soldatenmarsch Op. 68 No. 2（军人进行曲）是一个例，这种例不胜之多；但是大两段体也有不止十六节的，或前后参差

不齐的譬如：

Haydn 的 Sonate No. 5 第二章是由 A21 + B21 组成，J. W. Hässler 的 Arioso(吟叹曲) Op. 2 是由 A14 + B20 组成，这种例也属于变格的大两段体。大两段体占篇幅太多，这里暂不举例，

（三）三段体

三段体的模范式如下：

主句 + 插句 + 主句。现在用 A 代主句，用 B 代插句，这个形式就可以写作：A + B + A。各段有复奏的也有不复奏的，因为有这个理由，上边的模范式又生出下列各种形式：

（甲）‖: A :‖ + B + A，

（乙）A + ‖: B + A :‖，
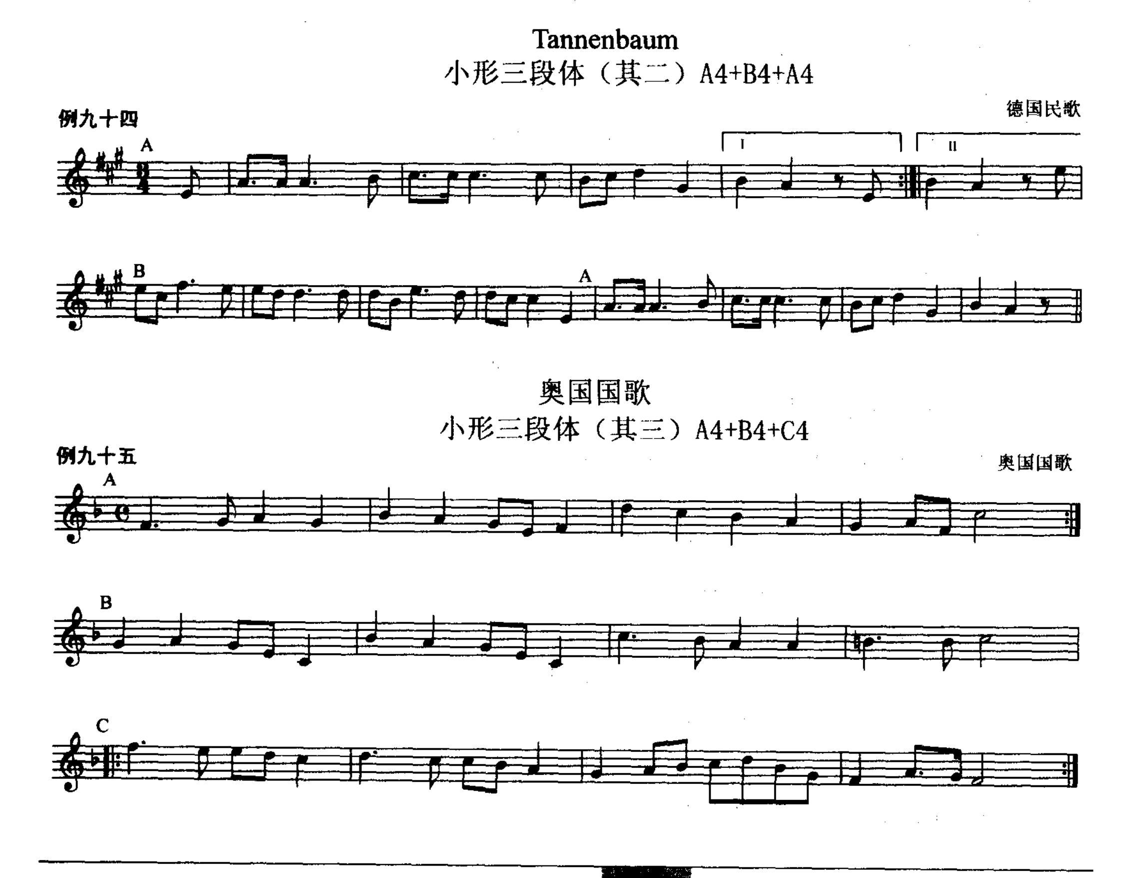
（丙）A + ‖: B :‖ + ‖: A :‖

（丁）‖: A :‖ + B + ‖: A :‖，

（戊）‖: A :‖ + ‖: B + A :‖。

所以连同模范式 A + B + A(指各段均不复奏的)共有六个式。

三段体的每段只有四节的叫小三段体(93 例就是上述戊式的小三段体)，每段八节的(就是 A8 + D8 + A8)叫中三段体，每段十六节的叫大三段体，(就是 A16 + B16 + A16)，这



种例占篇幅太多,不另举例。

上述三段体的第三段的组织,普通同第一段完全一个样子,如例94,顶多复奏的时候,末了两节有一点变化,如例93第三段的末二节;至少三段组织完全不同的例甚少,但是也不能说绝对没有,譬如Haydn作的奥国国歌就是一个顶好的例(例95),用式表示如下:‖: A4 :‖ + B4 + ‖: C4 :‖这种形式的三段体很少人用,可以算是一个例外罢。

以上所讲两段体或三段体之前后常有加作数节的,所加的几节如在乐曲的首端,我们叫他做引子(Introduction 德语叫 Anleitung),若是在乐曲的末尾,我们叫他做尾声(Coda 德语叫 Anhang)。

一段体、两段体、三段体是乐曲基本形式的最重要的,虽然有许多理论家叫这三种曲体做“歌曲体”(Liedform),但是我们不要误会,以为这三种形式可以包括一切声乐乐曲的形式(声乐乐曲的形式见本章第二节),他们因为这种形式最初是在歌曲里边发见,所以叫他做歌曲体,其实这三种形式已经成为乐器乐曲的基本形式,因为歌曲的形式因歌词长短的关系,常常有变化的,他们的变化比器乐乐曲的例外还要多哩。

（四）混合三段体

三段体各段的形式,照上述三项的一种或两种组成的叫混合三段体。这种形式大概可以分开两类,每类略举几例如下:

甲一段体与两段体或三段体合成的譬如:

1. Chopin 的 Valse(旋转舞) Op.64 No.1. 的形式是:
   引子 + A(二段) + B(一段) + 过板 + A(二段)
2. Chopin 的 Nocturne(夜曲)Op.9No.2. 的形式是:
   A(二段) + B(二段) + C(一段) + Coda;
3. Grieg 的 Lyrische Stücke (抒情曲)No.3. 的形式是:
   A(二段) + B(一段) + C(一段);
4. Kjerulf 的 Op.28 No.5　Frühlingslied(春歌)的形式是:
   A(一段) + B(三段) + 过板 + A(一段) + Coda;

(乙)各段本身在两段以上的譬如:

5. Schumann 的 Op.118 第三章的形式是:
   A(二段) + B(二段) + A(二段);
6. Schumann 的 Op.124. No 16 的形式是:
   A(三段) + B(三段) + A(三段);
7. Mozart 的 Sonate No.2 第二章的形式是:
   A(二段) + B(三段) + A(二段) + Coda;
8. Schumann 的 Op.68 No.18 的形式是:
   A(三段) + B(二段) + A(二段) + Coda;
9. Schumann 的 Op.15 No.11 的形式是:

A(三段)+B(二段)+A(三段)。

大概混合三段本的第三段的形式照足第一段(就是把第一段覆奏),顶少也照依第一段的一大部分(如上表第八个例)。这种形式在无词曲、古今舞曲、进行曲用得最多。用这种形式的较古的乐曲的第二段,大概是由三重音组成(如进行曲,Menuet,Scherzo 等),所以第二段常叫做“Trio”(三部曲)。

(五) 轮旋曲体(Rondoform)

“Rondo”本来是中古时代的有歌的循环舞曲。在这种曲里边有一个主句,用歌队复唱几次;主句与主句的中间插句由独唱者歌唱,后来这种乐曲变成了一个独立的乐器乐曲,单独用乐器演奏(不歌不舞),所以这种乐曲的主句必定和别句(或过板)相间复奏几次。看它的主句多少,可以分为三种,每种又有三个形式,现在把各种形式开列在底下(A,B,C,等字代表主句):

(甲)有一个主句的叫小轮旋曲:

(1) A+过板+A+过板+A;

(2) A+过板+A+过板+A+Coda;

(3) A(过板)+A+(过板)+A+(过板)+A。

(乙)有两个主句的叫中轮旋曲:

(1) A+B+A+B+A;

(2) A+B+A+B+A+Coda;

(3) A(过板)+B(过板)+A(过板)+B(过板)+A(过板),+(Coda)

(丙)有三个主句的叫大轮旋曲:

(1) A+B+A÷C+A;

(2) A+B+A+C+A+B+A;

(3) A+B+A+C+A+B+A+Coda。

上列乙种第三式括弧内的过板可以全用,或只用一两处,丙种第三式 A、B、C 各主句之后,可以随意加过板若干节。

(六) 模范大曲首章形式(Sonaten form)

“Sonate”这个字有两个意思;(一)是指模范大曲的全曲(包含三章或四章),(二)单指第一章讲。在器乐乐曲的基本形式的范围内所讲,是专指大曲首章的组织,因为这一章在大曲里头占了最主要的一部分,可以代表全曲,所以有许多人就叫这一章的形式做“模范大曲体”。这一章普通用快板作的,所以又有叫他做“Sonata Allegro”(译名大曲快板式),这个名目不大好叫,所以不如简直翻作“模范大曲首章形式”。

模范大曲首章的形式,分作三大段,首段大概由三个长乐句(起句、示句、收句)与一两回的过板组成,第二段的内容是把首段各句融化之后,转到别个调(首段的平行调,或用首段所用音阶的上五度或下五度的调)再发挥曲旨一次,这一段德语叫“Durchführungssalz”,英语叫“Development”,暂时译作“发展段”或单简叫它做第二段;但

是这一段比较最短,并且普通同第三段连合作一大段。所以解剖时要细心去寻绎,方才可以分辨段落。至于第三段的组织可以说同首段一样,不过大概转到别个调上就是了。现在把模范大曲首章的形式开列于下:

首　段

‖:起句+过板+承句+收句+(尾声):‖

第三段

+第二段+起句+过板+承句+收句+(尾声)

起句又名主句,承句又名旁句,承句与收句之后,也有加过板若干节的,首段里头又有两个承句的,至于各句的长短也没有一定,大概至少八节,单独过板同尾声的节数可以随意。第二段的节数也没有一定,有一百节以上的,也有十几节的。

模范大曲首章的形式,大曲之外,模范小曲(Sonatina),音乐会曲(Concerto),细乐(Chamber music),大乐(Symphony)各曲的首章都依照这个组织,所以这个形式在乐曲中占一个很重要的位置。

(七) 幻想曲体(Phantasieform)

这种曲体比较最自由,因为幻想曲是发表各种音乐思想的,它的形式不能一定,所以这种乐曲在曲体学中算是一个过渡形式。

幻想曲意语有"Phantasia"(幻想)、"Capriccio"、或 Rhapsodie(杂感)、"Toccata"(感触)三个名字,此外用"Bagatelle"(小品),"Moments musicaux"(音乐瞬间)"Impromptu""Improvisation"(即席作,偶成),"Paraphrase"(曲调演义),"Reminiszcene"(回忆,感旧)与各种 Transcription(改作)及 Potpourri(杂曲)都属这类。以上各曲中当然有用第二到第六种形式的,不过自由一点就是了,学者不要误会。

69. 乐曲的应用形式

这类乐曲,都是由几个能独立的乐曲组成,每个所用的形式,当然不外上款所讲的七种。这种应用的形式,大概分七种:

(一) 变体曲(Variation)

(二) 连曲(Suite)

(三) 夜乐(Serenade)

(四) 模范大曲(Sonata)

(五) 细乐(Chamber Music)

(六) 音乐会曲(Concerto)

(七) 大乐(Symphony)

(一) 变体曲

变体曲的头一章,普通是一个歌曲(大概是民歌居多),作为全曲的题目(Thema),以后各章都由本章变化出来,所以叫变体曲,各章叫第几变(Var. Ⅰ,Ⅱ,Ⅲ等)。章数虽没有一定,但是至少也要有两变,才算变体曲。

变体曲分严格与自由两种，严格的变体曲，各变的节数同，首章题目一样，各变的曲调、和声、节奏形式三项，虽然有变化，但是题目内的主要曲调，仍然全体藏在里边；自由变体曲各变的节数，可以伸缩，所以它们有时只用题目的一部分。

（二）连曲（Suite）

连曲本来单用几种古舞曲组成，后来有人把无词曲、幻想曲加入。较古的法国连曲，是由“Allemande”“Courante”“Sarabande”“Gigue”四种古舞曲组成，其后“Anglaise”，“Bourreé”，“Menuett”，“Gavotte”，“Chaconne”，“Passacalia”，各种古舞逐渐加入，最近并且有人用近世舞曲“Walzer”（旋转舞），“Mazurka”（波兰踏曲），“Polonaise”（波兰民舞），“Marsch”（进行曲），“Schottisch”（苏格兰舞），“Rheinländer”（莱因舞）等组成，也有用几段不同性质的乐曲组成，用以描写一件故事的。

（三）夜乐（Serenade）

“Serenade”有两个意思，用作一个独立乐曲的名字，我们可以译作“夜歌”，因为它的性质同“Nocturne”（夜曲）差不多一个样子，这种曲原来有歌词的，后来有曲无词，所以还可以叫它做“夜歌”（“Nocturne”是本来没有词的），它的形式多用混合三段体（见前款第四项）；本项所论的“Serenade”是指一种用几个无词曲或幻想曲组成的乐曲。所谓无词曲就是：“Lied ohne Worte”（德语），“Chant sans Paroles”（法语），“Lyrisches Stück”（抒情曲），“Elegie”（叹），“Erotikon”（恋歌），“Melancholie”（愁歌），“Romanze”（传奇歌），“Novellette”（故事歌），“Ballade”（叙事歌），“Legende”（叙事曲），“Idylle”（村歌，山歌）“Berceuse”（摇床歌），“Gondeliera”“Gondellied”，“Barcarole”（櫂歌），“Präludium”（序）等曲。这类乐曲有高雅优美的性质，并且宜于夜间演奏，所以本项讲的“Serenade”可以译作“夜乐”。

（四）模范大曲（Sonata）与模范小曲（Sonatina）

Sonata 的形式由三章或四章组成，各章的速度如下：

Ⅰ. Allegro（快板），Ⅱ. Adagio（柔板或慢板），Ⅲ. Allegretto（小快板）或称 Scherzo 或“Minuett”，Ⅳ. Allegro 或称“Finale”（末章）。

单独有三章的 Sonata 大概省去上列的第三章。Sonata 是独奏乐曲中最大而可作模范的，所以我们译作“模范大曲”。

Sonatina 的组织同大曲一样，不过各章缩小就是了，但是很少用四章的，有时只有两章，所以我们译作“模范小曲”。

（五）细乐（Chamber Music）

细乐曲的形式同大曲一样，不过演奏用的乐器不止一种（普通由两种到八种）；看乐曲用的乐器数目多少，有某某三部（Trio），四部（Quartett），五部（Quintett），六部（Sextett），七部（Septett），八部（Oktett）等名称。

（六）音乐会曲（Concerto）

音乐会曲的组织，和模范大曲相同，也分三章。不过演奏时用管弦乐队伴奏，譬如某

种乐器的音乐会曲,就是以该乐器为主体,演奏时独奏的时候(Solo)很多(不像得细乐乐曲始终以合奏为主),此外或用乐队的一部分(单用弦乐器或单用管乐器)伴奏,或用乐队全体(Tutti)伴奏。

(七) 大乐(Symphony)

组织也同模范大曲。普通有四章(也有加至五章的),全曲用管弦乐队演奏,乐之中算这种形式最伟大,所以译为“大乐”。

大乐之内有合唱歌曲的叫“Ode - Symphonie”(译为“歌咏大乐”)。

大乐的形式,从 Haydn (奥人 1732 ~ 1809)以后始有一定。Haydn 作了一百十九套(但其中最著名者不过十几套),Mozart(1756 ~ 1791)作了 41 套,Beethoven 作了九套(以上三人均是模范作曲家)。模范派的大乐以贝吐芬(Beethoven)作的最佳,贝氏作的九套大乐当中以第九套、第五套、第六套的牧歌大乐(Partorale)同第三套的英雄大乐(Eroica)尤为著名。

演奏大乐的音乐会叫大乐音乐会(Symphony Concert)。音乐会以这种为最高等而最有价值。

第二节　声乐乐曲的形式

声乐乐曲的形式,因歌词的性质而定,所以不能像器乐乐曲的自由。从歌词性质上看来,我们可以把声乐分为两大类:

(一) 雅乐(包含宗教乐)

(二) 俗乐(包含宴乐)

但是从这两类声乐的歌声方面看来,又可以分为单音声乐和复音声乐两类。每类之内当然有雅俗两种。至于歌剧(Opera)或歌舞剧(Operetta),内容包含单音复音各种歌曲,应该单独说明不能勉强列入下述两款里边。

70. 单音的声乐乐曲 约分五种:

(一) 祭神歌曲

欧洲从六世纪传下来的 Gregorian Choral(古礼歌理合唱曲〔古氏 Gregory 乃六世纪的罗马教王〕)都属这类。

(二) 吟诵曲(Recitative)

或单叫作“吟”,曲调比较上不甚注重,也不是从头到尾都有伴奏,不过在音节要紧地方,用和音补助语势而已。这种声乐可以算是歌与朗诵的中间物。歌剧里头有节奏的实白也属此类。

(三) 歌曲

章、节、句、读、曲调均甚明显,分有伴奏的和无伴奏的两种,无伴奏的即单音民歌(Folk Song),有伴奏的叫“艺术歌”(Art Song,德名 Kunstlied)。伴奏的目的,不单做和声上的补助,并且用来描写歌词的意义。歌曲的组织可分为两种:

（甲）各章同调的歌（Strophe form）

无论章数多少，各章所唱曲调一样，普通民歌的组织多属这类；

（乙）各段异调的歌（Through Composed Song）

曲调和伴奏看歌词的意义而定，每段不必同用一个曲调，这种歌曲作法，比较上颇费心思，所以狭义的艺术歌，就是指这一类。

此外歌曲的首句复奏数次，以后各段仍是异调的，可以叫做折衷式歌曲；又有全歌分三段，末段所用曲调，大致和首段相同的，叫三段式歌曲。

（四） Aria（叹）

本来是歌剧或祭神乐（Oratorio 见 71 款）里边最重要的一部分，后来也有单行的，专为在音乐会场歌唱之用，德语叫做“Konzertarie”。十六七世纪的 Aria，大概三段式，首段和末段多用快板和偶数的拍子，中段多用慢板或奇数的拍子。十七世纪以后的 Aria，可不限定是三段，但是仍由几段组成。这类歌曲要有特别技术方能唱得好，在单音歌曲中算是最难而最有价值的。“Aria”的译语，要看歌意如何，或译为“叹”或译为“行”或译为长歌均无不可。

（五） Covatina

是短 Aria 的一种，比较多沉思的性质而少戏剧的性质，因为它有抒情的色彩，所以比较同上述第三类的歌曲相近。

71. 复音的声乐乐曲

复音的声乐，在吾国尚未发达，但是在欧洲早就有了。这类歌曲约分六种：

（一） Madrigal

是从十五世纪起已经发明的复音合唱歌曲，大概由三重音到七重音，其性质属于俗乐一类（宗教乐亦有用）。

（二） 四部合唱曲

这类歌曲大半是赞美歌（新教教堂所用），有一部分是俗乐。它们的形式，也是各章同调，并且每章之末，常用一个延声记号。

（三） Motetto

赞美歌的一种，普通不用乐器伴奏（至多不过用一大风琴），歌词采用圣经语句，歌曲本无一定，大概分三段居多，首段与末段为自由的复音歌曲，中段有赋格曲的形式（赋格曲形式说明见 §61 款），所以“Motetto”一语勉强译为“唱和式复音赞美歌”亦无不可。

（四） Cantata

用管弦乐伴奏的复音长歌（里边常插入吟诵曲若干段），分雅俗两种。

（五） Missa（英语 Mass，德语 Messe）

译为法会曲，本来是罗马天主教堂举行法会时歌唱的复音歌曲，大概分作六段，各段起头用拉丁语，（1）Kyria；（2）Gloria；（3）Credo；（4）Sanctus；（5）Benedictus；（6）Agnus Dei。

此外还有一种单为祭死者用的法会曲叫“Requiem”，译名“诔乐”，大约分五段，各段

之首,也用拉丁语,(1)Requiem;Kyrie;(2)Dies Irae Requiem;(3)Domiue Jesu Christe;(4)Sanctus,Benedictus;(5)Agnus Dei,Lux aeterna。

(六) Oratorio 祭神乐

是一种有演唱而无表演的宗教剧。"Passion"(苦难乐)也是 Gratorio 的一种,内容专述耶稣受难故事的。

第八章 声 乐

凡有歌唱的乐曲都可以叫声乐(Vocal Music)。

单独一个人唱的歌曲叫独唱曲,歌队唱的歌曲叫合唱曲。普通歌曲多用乐器伴奏,也有不用乐器伴奏的,叫做"徒歌"(不论单音复音),意语叫"a capella"。

72. 人声的分类与歌队的组织

人类声带的长短不同,因此发出来的声音高低不能一律;女子及儿童的声带短于成年男子的,所以妇孺的声音较高于成年男子的声音。既然有这个关系,就可以把人声分开男声、女声两大类,男声大概比女声低一身(Octave)。每类声音的音域从两均到两均半(即24到30个音),这不过是最大的限度,非有特别练习的独唱专家,不是人人都可以唱得到,普通所唱也不过一均半而已(就是18个音)。这一均半的声音或占男女声域的高音部,或占他们的中音部,或占男声的低音部,详细区别起来,女声可分四级,男声可分五级,如下表:

女声声域			女声四部歌队人数 甲	乙	丙	丁
Ⅰ.	Soprano	(最高音)e^1 至 c^3	6	12	24	48
Ⅱ.	Mezzo - Soprano	(次高音)b 至 g^2	3	6	12	24
Ⅲ.	Alto	(上中音)a 至 e^2	4	8	16	12
Ⅳ.	Contr' alto	(下中音)f 至 c^2	3	6	12	32
		共	16	32	64	128

男声声域

Ⅰ.	Tenóre	(第一中音)f 至 c^2
Ⅱ.	Tenóre	(第二中音)$^\flat$e 至 g^1
Ⅲ.	Baritono	(次中音)$^\flat$e 至 e^1
Ⅳ.	I Basso	(低音)$^\flat$B 至 d^1
Ⅴ.	II Basso	(最低 音)F 至$^\flat$b

男声四部歌队只用低音一重,其人数比例与女声四部歌队相同,混合四部歌队的人数比例亦数。

表内女声第四级的声域,与男声第一级的相同(参看九十六例)。这种详细分法很少用到(除非八重音的歌队),普通歌队男声女声各用二部组成的最多,这种歌队叫"混合四部歌队"或省名"混合四部",它的声域如下(参看九十七例):

女声：Soprano（高音）e^1 至 a^2，Alto（上中音）g 至 d^2；

男声：Tenóre（中音）e 至 a^1，Basso0（低音）F 至 c^1。

混合四部歌谱女声两部用高音部记，男声两部用低音部记。此外还有单用女声或单用男声组成的歌队；这种歌队最通用的是女声三部或男声三部，他们的声域及区分法如下（参看九十八例 a,b）：

女声三部歌队声域及人数的比例

			甲	乙	丙	丁
Ⅰ. Soprano	（高音）c^1 至 a^2，		3	6	12	24
Ⅱ. Mezzo Soprano	（次高音）b 至 f^2，		2	4	8	16
Ⅲ. Alto	（上中音）g 至 d^2，		1	2	4	8
		总计	6	12	24	48

男声三部歌队声域及人数的比例

			甲	乙	丙	丁
Ⅰ. Tenóre	（中音）c 至 a^1，		3	6	12	24
Ⅱ. Baritono	（歌次中）B 至 f^1，		2	4	8	16
Ⅲ. Basso	（低音）F 至 d^1，		1	2	4	8
		总计	6	12	24	48

最大的歌队有八重音的（这种歌队就是由女声四部和男声四部合起来的，他们声域区分法见九十六例），也有十六重音的（用两个女声四部歌队和两个男声四部歌队组成），不过这种歌队很难组成，并且用处甚少。凡歌队的排列法都有一定，唱高音的在前列，唱低音的在后列，唱次高音及中音者站在中间。

73. 声乐的种类

前章第二节讲的声乐分类，是从乐曲形式上来分别，本款所论是从性质上来分别。

（一）民歌 Folksong（家庭、社会、学校用的声乐）。

这一类歌曲包含极广，单音复音都有（单音的还是占多数）；凡儿歌，摇床歌，学生歌，踏歌，酒歌，恋歌，爱国歌，咏自然界的歌，节令歌，历史歌，军歌，都属这类。

（二）音乐堂的声乐

这类歌曲程度较高，演唱者须有专门的技术，所以专门的音乐演奏会多演唱它。这类歌曲大约可以分为四种：
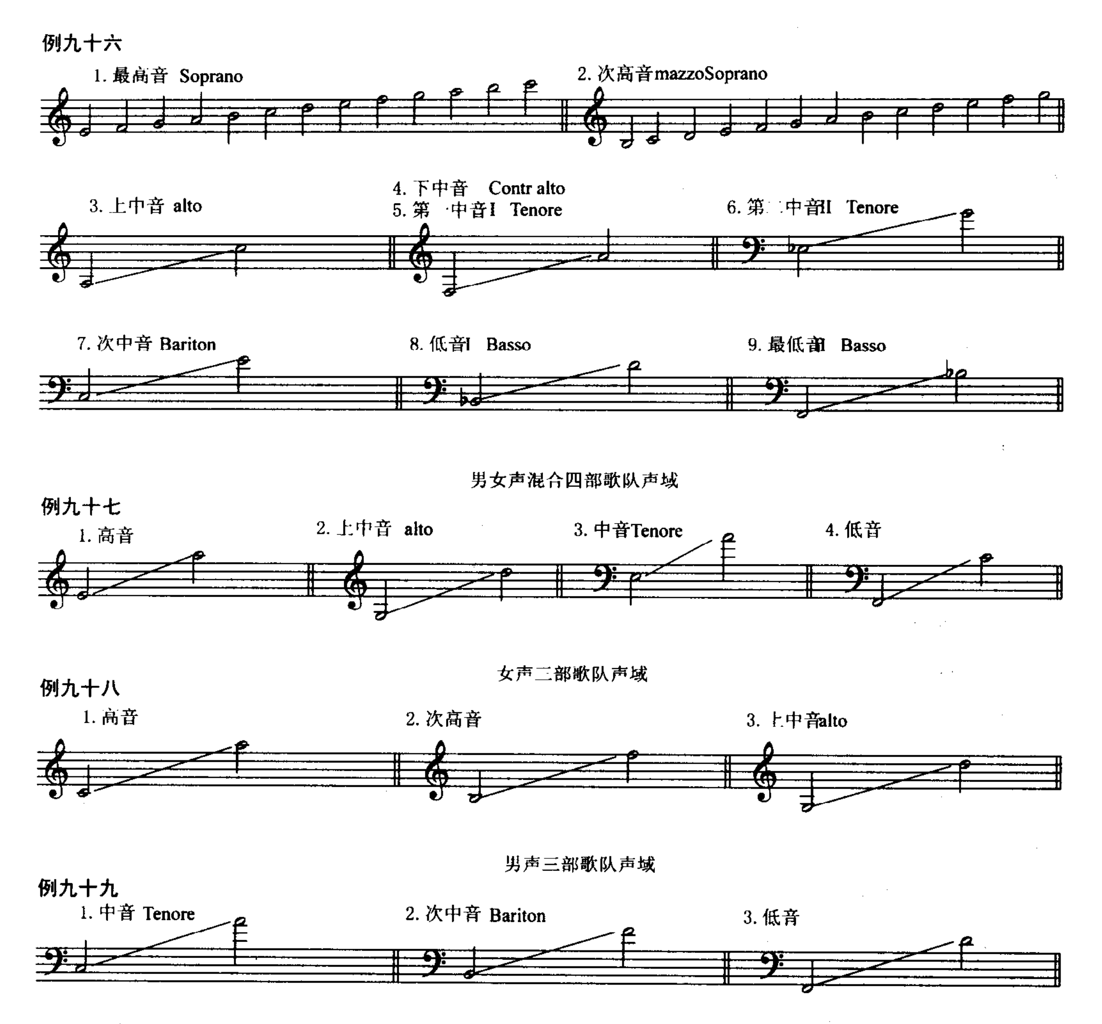
（a）歌队合唱曲（二重音至四重音）；

（b）二人合唱曲（Duetto）及三人合唱曲（Terzetto）；

（c）各段异调歌曲（Through - composed）或名艺术歌曲（Art Song），叙事歌（Ballade），吟（Recitative），叹（aria），故事歌（Romance）等；

（d）长歌（Cantata）单指俗乐用的一类，内容包含独歌，合歌，吟各种曲。

（三）寺院的声乐



除第71款所讲之外，还有晚礼歌(Vesper Hymns，多是单音)，同教会的长歌等。

（四）戏院的声乐

可分三种：

（a）歌剧(Opera)，以歌唱及表演为主体，内容包含上边所讲第一第二两类各种歌曲，有宗教性质的歌剧，并且兼用赞美式歌曲；

（b）歌舞剧(Operetta)，歌舞并重，但是性质较轻浮，不如歌剧的庄重。

法国人最善作滑稽歌剧，所以他把歌剧分成四种：

（甲）Grand Opéra，大歌剧(同上a项)，性质庄重，曲内不用宾白的。

（乙）Opéra Comique 喜剧，性质快活，曲内兼用问答的；

（丙）Opér Bouffe，滑稽歌剧，性质轻浮而滑稽；

（丁）Opéra Lyrique，抒情歌剧，如 Bizet 作的"Carmen"之类。

（c）Melodrama，本来是一种用音乐伴奏的朗诵，后来白话戏剧里边插入一段有伴奏

的歌曲(Episode 即插曲),也叫 Melodrama,最近戏剧内的无词插曲,也叫 Melodrama,但是这种无词插曲已经属于器乐方面,不在本节讨论的范围内了。

第九章 器 乐

单用乐器演奏不用人声歌唱的乐曲,都叫器乐 Instrumental Music。

74. 乐器的分类

乐器种类繁多,大概可以分为三大类:

Ⅰ. 击乐器,凡用棍或槌击奏的乐器,都属这类;分金属制,木制,石制,革制四种。

(a) 金属制的:中国有钟,锣,钖,铜钹,(以上只发一个音的),云锣(十个音),编钟,方响(皆十六个音);欧洲有铜三角(一个音),钢板琴(有键盘的叫 Klaviatur Glockenspiele,无键盘的叫 Stahlhormonika,二十五至四十二个音),法国制的钢板琴叫 Celeste(也用键盘,有六十一个音),铜管琴(Tubaphon 二十五至三十九音),军乐用的律喇方响 Lyra (十三至二十五音)。

(b) 木制的:本国有拍板,梆子(或名梆鼓);欧洲有木贝 Castagnets(以上只发一音),木琴(Xylophon 三十二至四十二音)。

(c) 石制的乐器:单独中国有的就是特磬(一个音)和编磬(十六个音)两种。

(d) 革制的:本国有各种大鼓小鼓,欧洲除大小军鼓之外,尚有铃鼓 Tambourin(小鼓周围附以三个至十四个小铃,右手拿着摇振作声或撞击左掌作声)及旋转鼓(意语 Timpani 英语 Kettledrum)。旋转鼓普通乐队至少用两个,鼓身可旋转自如,所以每一个鼓可以调八九个音。

Ⅱ. 吹乐器又分五种:

(a) 箫笛属,又分直吹的横吹的两种:

直吹的吹孔在上端,如箫(前五孔后一孔),龠(前六孔,大龠只有三孔),排箫,都是吾国特有的乐器;

横吹的吹孔在上方,有长笛,短笛两种,中国的只有八孔,除掉吹孔和张膜孔,只有六孔。欧洲的长笛已经增加到二十几个孔(有好几个制法,所以孔数不一定),并且有十几个盖。就是短笛(Piccolo)也有十几个孔。

(b) 芦舌属:都是直吹的,但是吹口加一块单芦舌(近来改用藤做)或双芦舌,因此又可以分为两种:

甲. 单芦舌的:吾国隋唐时代的觱篥(或作筚篥)有六孔,九孔两种,宋以后已经废止不用,现今西洋的 Clarinet(有大小几种,各种音调不同)就是这类;还有法国人索士(Saxe)发明的索士箫 Saxophon,亦有大小数种,军乐常用的,也属这类。

乙. 双芦舌的:吾国的管(七孔至九孔)和金口角(又名唢呐,八孔),海笛,和西洋的 Oboe(译名洋管),English horn(英国管),Fogotto(法葛管),Sarrusophon(沙路管,法人 Sar-

rus 沙路氏发明的,法国军乐用),都属这类。

(c) 铜角属:我国所制最不进步,除旧有的号筒外,西洋军乐输入之后,只能仿制军用号筒一种,但是在欧洲这类乐器异常发达,大概可以分为七种:

1. 小喇叭(Tromba),

2. 细管喇叭(Trombone),又分伸缩细管喇叭,有瓣细管喇叭两种;

3. 小铜角 Cornet à Pistons;

4. 圆铜角,又名法国铜角 French Horn:

5. 翼角 Flügelhorn,德国军乐多用此项铜角;

6. 索士铜角 Saxhorn,法国人 Sax 发明的,法、比国军乐多用;

7. 大铜角 Tuba 种类颇多,声音低而洪大。

以上除第七种,每种都有几样音调的,所以合奏起来,能发出高低各部的声音。

(d) 笙及风琴属:这类乐器的特色,就是有簧或有风袋,我国的笙属于这类,学校用的风琴就是由声改良的,用风袋来替代匏,所以叫做笙琴也无不可。欧洲还有一种大风琴,构造异常伟大,声音亦极丰富(九十七个音),旧式的用人力打气进去(新式的用电力打气),所以有人叫它做“乐器之王”(北京协和医学校礼堂有一个),但是这种大风琴发音处不用簧。

(e) 埙属:埙是我国最古的土质吹乐器,形状像一个鹅卵,发音孔有六个(前四后二),吹孔一个在上方;在欧洲也有这种乐器,叫 Occarina(发音孔八个至十个),但是早已废止不用了。

Ⅲ. 弦乐器:又分弹奏的,击奏的,有弓的三大类:

(a) 弹奏的弦乐器,形状不一,大概可分三种:

(1) 琴瑟属　放在桌上弹奏的都属这类,我国的琴(七弦),瑟(二十五弦),筝(十三弦的唐朝输入日本,现在本国用的是十四弦),同欧洲的 Zither(Cither),译名洋琴,弦数十一至四十九)都属这类。

(2) 琵琶、三弦属　看弦数的多少可分八种:

(甲)三弦的　我国的三弦同俄国的三角琵琶 Balalaika(形如正三角而有柄)及三弦琵琶 Domra(形圆);

(乙)四弦的　我国的月琴,琵琶,德国式的曼得琳 Mandoline;

(丙)五弦的　我国的五弦,欧洲的五弦琵琶 Banjo;

(丁)六弦的　意大利 Milans 式的曼得琳同六弦琵琶 Liuto(从亚剌伯传到欧洲的),Guitarra(西班牙的);

(戊)七弦八弦的　七弦 Guitarra 是俄国的,八弦的就是意大利尼亚波里式的曼得琳 Neapolitan Mandonline;

(己)低音琵琶 西洋低音琵琶有九弦,十弦,十一弦,十二弦,十五弦五种,名 Bass - Gitarre,德国名 Bass - Laute。

3. 箜篌属　我国汉初已经有这个乐器(二十三弦),到唐朝时候,又输入缅甸的箜篌,辽金以后就废去不用了。欧洲的箜篌甚发达,做法有好几种,弦数有七十几条的,有八十几条的,并且有用八个踏板的。

(b) 击奏的弦乐器,又分直接击奏的和间接奏的两种:

1. 直接击奏的 用小竹棍或小木槌击奏,我国秦时的筑,近代的杨琴(又名铜丝琴,蝴蝶琴,十四弦),同欧洲的击琴 Cymbal(三十四至五十弦,形如吾国杨琴而大),都属这类;

2. 间接击奏的 就是钢琴,从形式上可分三种,最初发明的时候(1711 年,意人 Cristofori)形如长方桌,叫 Pianoforte(译为强弱琴),后来改成一个翼膀的样子,德语叫 Flügel(翼琴,也叫 Grand Piano,大钢琴),演奏时多用这种,为便于陈设起见,又做出竖钢琴 (英语 Upright Piano,德语 Pianino),形如大柜,现今学校所用多是这种。
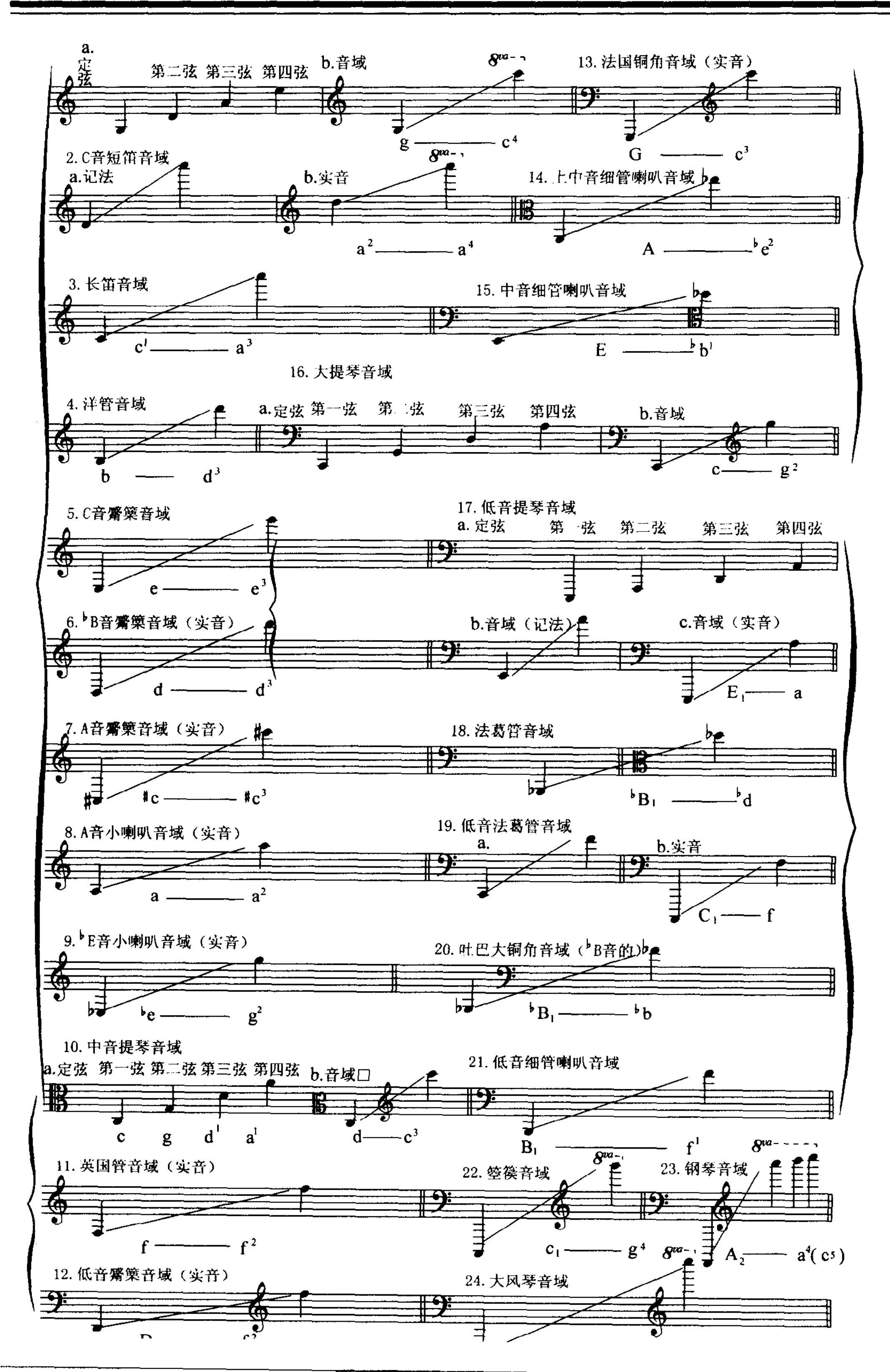
(c) 有弓弦乐器　这类乐器都用弓拉奏,我国的各种胡琴(最初的胡琴,是从西域及蒙古输进来的,后来形式改变了),同欧洲的 Violino(小提琴),Viola(中音提琴),Violon cello(大提琴),Contrabasso(低音提琴),都属这类。

75. 乐器的音域

照上款所讲乐器种类虽然有这样多,但是每种乐器能发出来的声音,都有一定的限度。这个限度(从最低的音到最高的音)叫做音域(英语叫 Compass,德语叫 Tonumfang)。乐器的音域多限于一部分(高音部、中音部或低音部),所以从音域上又可以把乐器分作高音乐器(第九十九表 1 至 9 号),中音乐器(第九十九表 10 至 16 号),低音乐器(第九十九表 17 至 21 号)三类;单独箜篌(指外国现在的箜篌),钢琴,大风琴含有各部的声音,所以这三种乐器不能编入在一部的里边。第九十九表所列吹乐器音域,其中有最高最低的几个音未曾列入,因为这些音,很难奏出来。但凡乐器能够从下而上一个一个半音奏出来的,叫做“能奏半音阶(参看第 §42 款)的乐器”。西洋乐器从前有许多不能奏半音阶的,近几十年已经改良,差不多都能奏半音阶了。至于我国的乐器,击乐器只有编钟、编磬、方响,弦乐器只有三弦、胡琴、古琴,能奏半音阶,其余都没有改良。
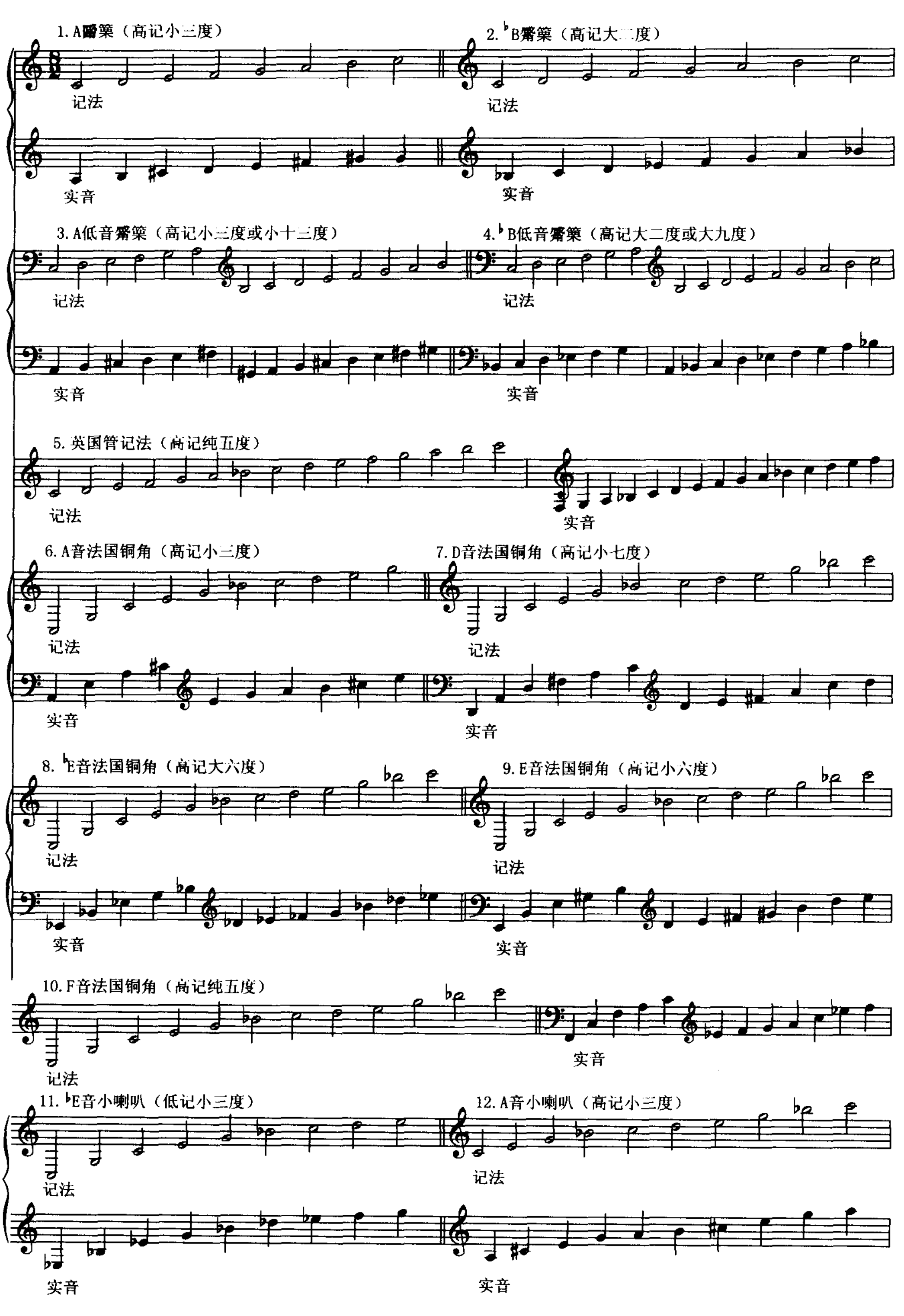
76. 乐器的改调记法

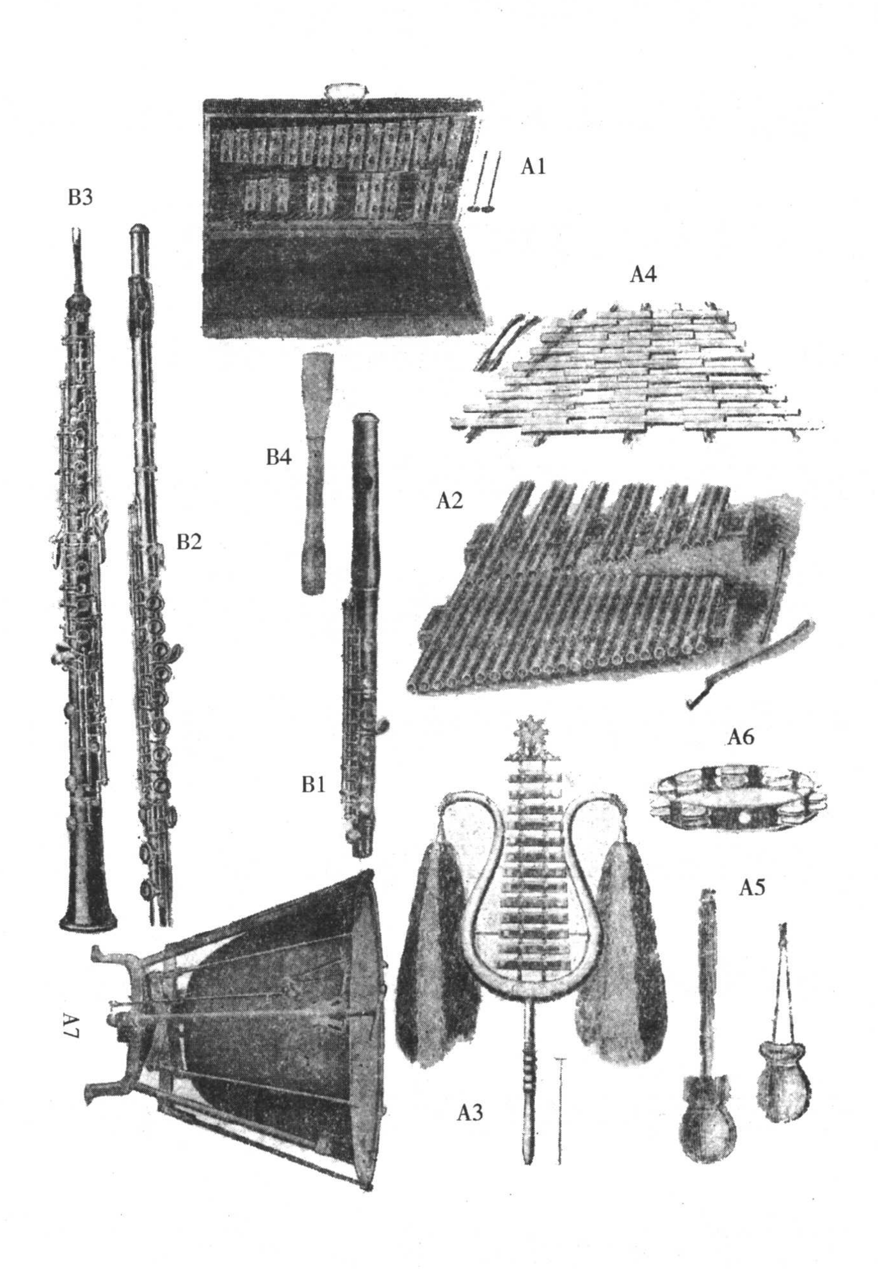
乐器有用改调记法来记谱的,叫做“改调乐器”(德语叫 transponierendes Instrument)。改调记法照原音高记几度,或低记几度;因为在总谱(即联谱,参看第 13 款)内,各分谱相隔地方不多,若用原调记谱,怕各谱之间容易混乱(应属于上行谱的,很容易把它当下行看),所以采用改调的记法。第一百表所列的,都是管弦乐队通用的改调乐器,军乐乐器用改调记法更多(尤其是铜乐器),这里不及备列了。表内分“记法”“实音”两行,“记法”是乐谱事实所记的音,“实音”是奏出来的实际的音。最高音的乐器记低一均(即八度,第九十九表之 2.),最低音的乐器记高一均(第九十九表之 17.19 号),但是不用改调(军队用的♭D 音短笛记低小九读时,就要改调了)。第一百表内的法国铜角同小喇叭不过列举最通用的两三种,还有别种音调未曾列入,觱篥亦然。



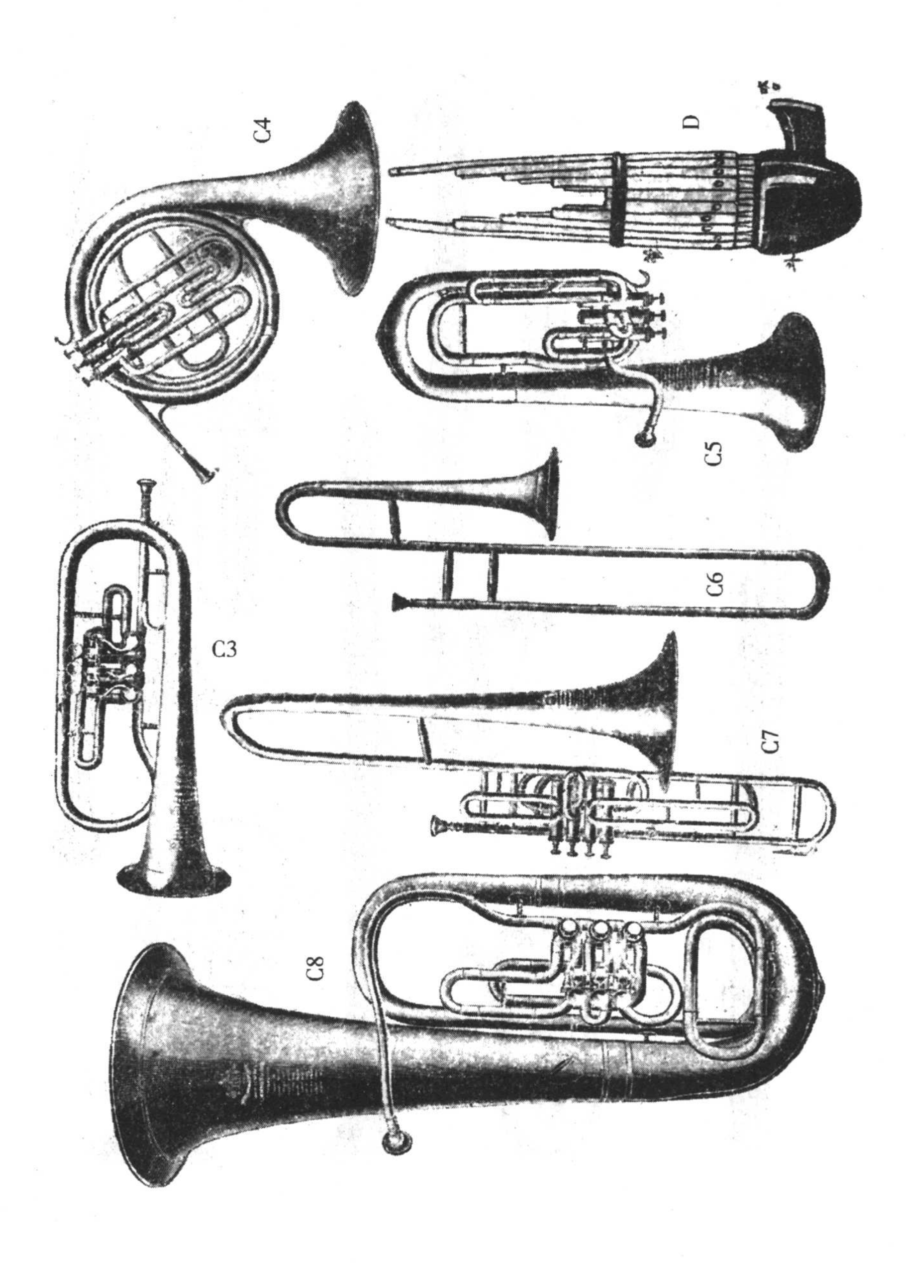
a. 定弦 第二弦 第三弦 第四弦
b.音域
g c4
13. 法国铜角音域（实音）
G c3
2. C音短笛音域
a.记法
b.实音
a2 a4
14. 上中音细管喇叭音域
A ♭e2
3. 长笛音域
c1 a3
15. 中音细管喇叭音域
E ♭b1
16. 大提琴音域
4. 洋管音域
b d3
a.定弦 第一弦 第二弦 第三弦 第四弦
b.音域
c g2
5. C音觱篥音域
e e3
17. 低音提琴音域
a. 定弦 第一弦 第二弦 第三弦 第四弦
6. ♭B音觱篥音域（实音）
d d3
b.音域（记法）
c.音域（实音）
E1 a
7. A音觱篥音域（实音）
♯c ♯c3
18. 法葛管音域
♭B1 ♭d
8. A音小喇叭音域（实音）
a a2
19. 低音法葛管音域
a.
b.实音
C1 f
9. ♭E音小喇叭音域（实音）
♭e g2
20. 吐巴大铜角音域（♭B音的）
♭B1 ♭b
10. 中音提琴音域
a.定弦 第一弦 第二弦 第三弦 第四弦
c g d1 a1
b.音域
d c3
21. 低音细管喇叭音域
B1 f1
11. 英国管音域（实音）
f f2
22. 箜篌音域
c1 g4
23. 钢琴音域
A2 a4(c5)
12. 低音觱篥音域（实音）
24. 大风琴音域

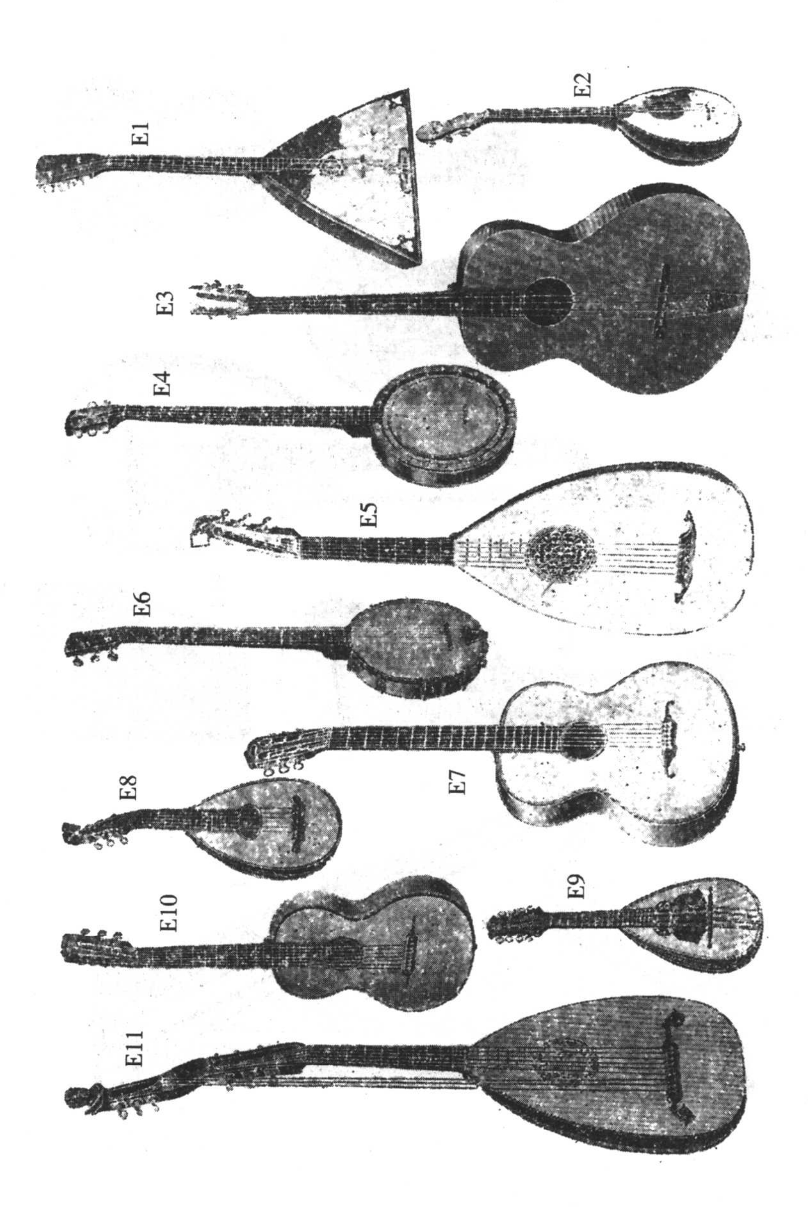
第一百表(乐器的改调记法)

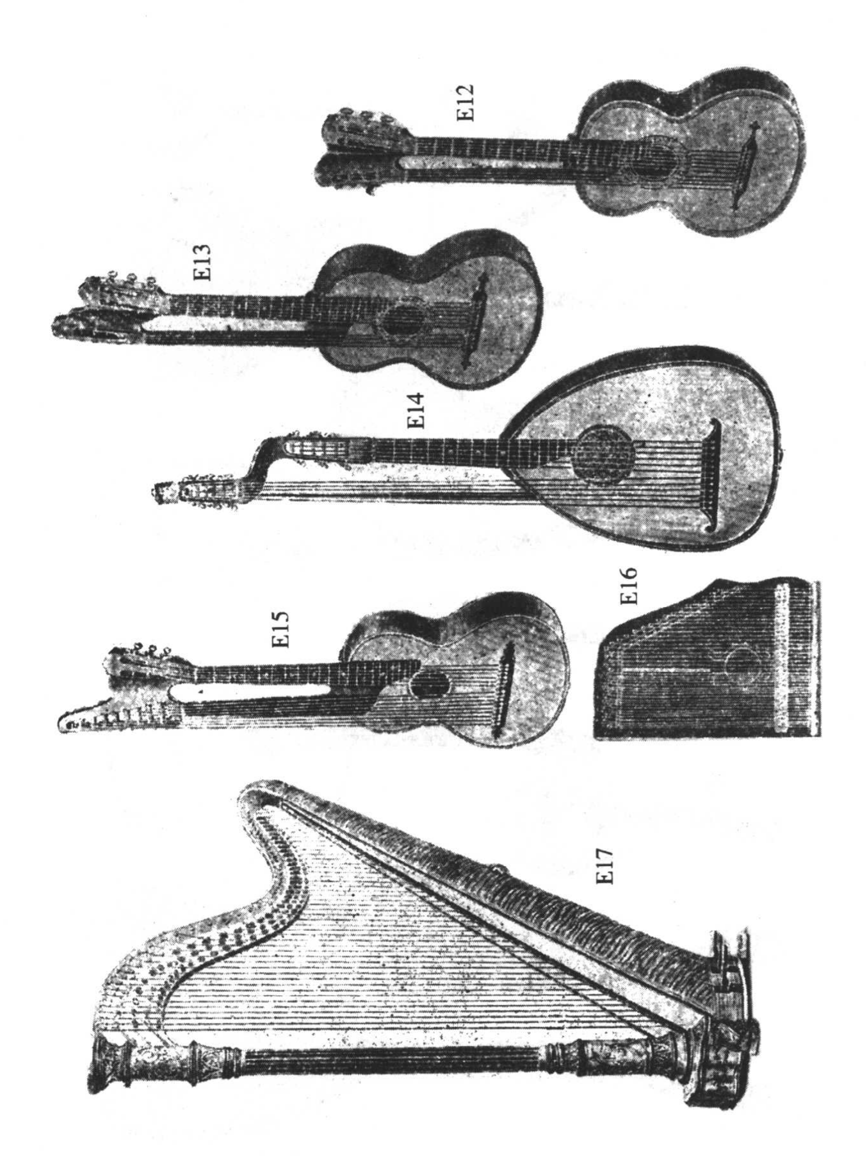


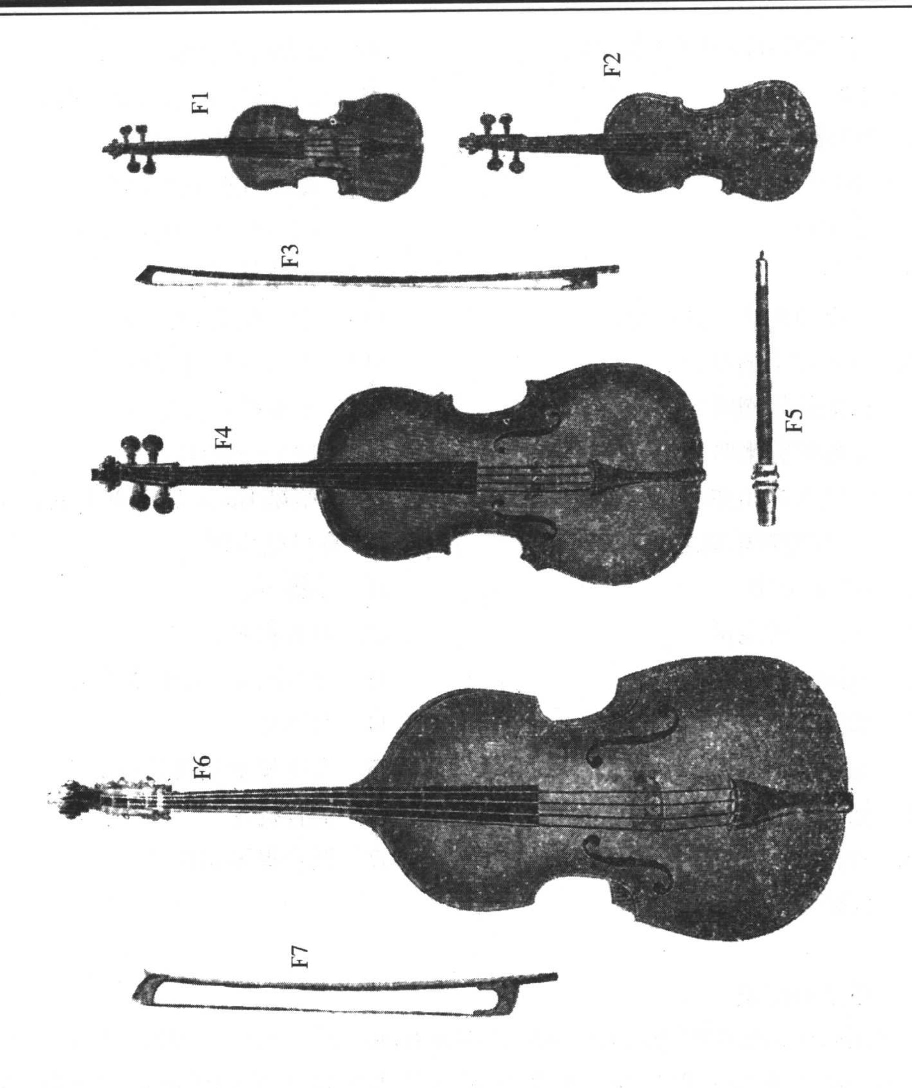

A1
B3
A4
B4
A2
B2
A6
B1
A5
A7
A3


B9
B10
B8
C1
B5
B11
B6
B7
C2


C4
D
C5
C6
C3
C7
C8


E1
E2
E3
E4
E5
E6
E7
E8
E9
E10
E11


E12
E13
E14
E15
E16
E17



第一百图之说明

A. 击乐器

a1. 钢板琴(25 音),

a2. 铜管琴(37 音),

a3. 律喇方响(13 音),

a4. 木琴(34 音),

a5. 木贝,

a6. 铃鼓,

a7. 旋转鼓。

B. 管乐器(木质吹乐器)

b1. 短笛,

b2. 长笛,

b3. 洋管,

b4. 管端用的双簧嘴,

b5. 英国管(亦名中音管),

b6. 法葛管(亦名巴孙管 Basson),

b7. 觱篥管,

b8. 低音觱篥 Bassclarinet,

b9. 觱篥嘴,

b10. 羼藥嘴用的单簧(藤质),
b11. 索士箫。
C. 铜乐器(铜质吹乐器)
c1. 小喇叭,
c2. 小铜角,
c3. 翼角,
c4. 圆铜角亦名法国铜角,
c5. 中音索士铜角,
c6. 伸缩细管喇叭 Slide Trombone,
c7. 有瓣细管喇叭 Valve Trombone,
c8. 吐巴大铜角亦名低音大铜角。
D. 笙(有簧管乐器之代表者)
E. 弹奏弦乐器
e1. 俄国三角琵琶,
e2. 俄国三弦琵琶,
e3. 德国四弦低音曼德琳,
e4. 五弦 Banjo 琵琶,
e5. 德国六弦琵琶 Laute,
e6. 六弦 Banjo 琵琶,
e7. 西班牙六弦琵琶,
e8. 意大利六弦曼得琳,
e9. 尼亚波里式八弦曼得琳,
e10. 俄国七弦琵琶,
e11. 德国九弦低音琵琶
(亦名 Elsa Laura Laute)
e12. 十弦低音琵琶,
e13. 十一弦低音琵琶,
e14. 十二弦低音琵琶,
e15. 十五弦低音琵琶,
e16. 四十一弦洋琴,
e17. 箜篌 Harp(四十五弦的)。
F. 有弓弦乐器
f1. 小提琴,
f2. 中音提琴,
f3. 弓(小,中,大提琴用),
f4. 大提琴,
f5. 大提琴下端用的棍,
f6. 低音提琴,
f7. 低音提琴用的弓。

77. 乐队的组织

单独用弦乐器组织的乐队叫弦乐队(String Band),第一百〇一表第一号到第五号,就是大小各种弦乐队的人数比例。单用吹乐器及击乐器组织的乐队叫军乐队(Military Band),第一百〇二表Ⅰ到Ⅵ号,就是欧美各国军乐队 的人数标准。单用铜乐器组织的小军乐队叫铜乐队(Brass Band),第一百〇二表内Ⅶ,Ⅷ. 两号就是这种铜乐队人数的比例。(我国输入西洋军乐已经六十多年,但是军乐队的组织法各处不同,因为聘请的外国教练员,不限定一国,所以德国人教练成的军乐依照德国式组织,意、法、葡人教练成的多照法国的组织;系统已经没有一定,学军乐的人又不谙乐理及和声学,所以后来从这些外国人学来的中国军乐教练官所组织的军乐队,常常不德不法,所配的乐器比例,往往不合和声比例,以至有时声音过高,有时声音过浊。他们使用的乐器,常常音调不一致,以至吹起来觉得非常喧嚣,还有可笑的,就是他们于出殡时常吹奏快板喜乐的舞曲同进行曲。这都是因为当局者教法不善所致,不能怪学者)。

第一百〇一表 各种管弦乐队之组织

	乐 器 名		Ⅰ.	Ⅱ.	Ⅲ.	Ⅳ.	Ⅴ.
1	Ⅰ. Voilino 第一小提琴	弦乐队	3	4	6	12	16
2	Ⅱ. Violino 第二小提琴		1	3	3	6	14
3	Viola 中音提琴		1	2	2	4	12
4	Violoncello 大提琴		2	2	2	4	10
5	Contrabasso 低音提琴		1	1	2	2	8
6	Piccolo 短笛					1	1
7	Flauto 长笛		1	1	2	3	3
8	Oboe 洋管		1	2	2	3	3
9	English Horn 英国管					1	1
10	Clarinetto 觱栗		2	1	2	3	3
11	Bass Clarinetto 低音觱栗					1	1
12	Fagotto 法葛管			1	2	3	3
13	Contra Fagotto 低音法葛管					1	1
14	Corno（French Horn）法国铜角		1	2	2	4	6
15	Tromba 小喇叭			2	2	3	3
16	Trombone 细管喇叭		1	1	2	3	3
17	Tuba 吐巴铜角					1	1
18	Timpani（Kettla Drums）		1	1	1	1	1*
19	Tamburo Grande 大鼓				}1*	1*	1*
20	Piatti（Cymbales）铜钹						
21	Tamburo militare 小鼓				}1*	1	1
22	Triangolo 铜三角						}1*
23	Tamtam 锣						
24	Stahlharmonika 钢板琴						1*
25	Tambourin 铃鼓						1*
26	Harpa 箜篌					1	1
27	Pianoforte 钢琴		1				
28	Organo of Pianoforte 大风琴或钢琴					1	1
	共		16 人	22 人	32 人	60 人	97 人

说 明

Ⅰ. 国立北京大学附设音乐传习所的管弦小乐队；

Ⅱ. 普通的管弦小乐队;

Ⅲ. 管弦中乐队;

Ⅳ. 管弦大乐队;

Ⅴ. 近世最大的管弦乐队,以上各乐队人数尚有指挥者一人未算在内。

注意!表内有*号者一人奏二器,有**号者一人奏两对旋转鼓(两对音调不同)。

第一百〇二表　各种军乐队之组织

	音调	乐　器　名	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ	Ⅷ
1	♭E	Piaccolo 短笛		1	2	1	1	2		
2		Flauto 长笛	2	1	1	1	1	2		
3		Oboe 洋管	2		2		2	2		
4	♭A	Clarinetto 下 A 音觱栗	1	1			1			
5	♭B	Clarinetto 下 E 音觱栗	2	2	1	1	2	3		
6	♭B	Clarinetto 下 B 音觱栗	9	8	4	10	8	16		
7	♭E	Clarinetto alto 上中音觱栗	2				1	1		
8	♭B	Clarinetto Basso 低音觱栗						1		
9	♭B	Saxophon Soprano 高音索士箫			1	2		1		
10	♭E	Saxophon Alto 上中音索士箫			1	2		1		
11	♭B	Saxophon Tenore 中音索士箫			1	2		1		
12	♭E	Saxophon Bariton 次音索士箫			1					
13	C	Saxophon Basso 低音索士箫				2		1		
14		Fagotto 法葛管	2		2		2	2		
15		Contra Fagotto 低音法葛管	2					1		
16	♭E	Soprano Cornetto 高音小铜角						1	1	1
17	♭B	Alto Cornetto 上中音小铜角				4	2	4		
18	♭B	Fluegelhorn 翼角	2	4		2		2	2	2
19	♭B	Petit Bugle 小布革尔角			1					
20	♭B	Piston 匹士同角			2					
21	♭B	Bugle 布革乐角			2					
22	♭E	Tromba 下 E 音小喇叭	4	11	2	3	2	2	4	4
23	♭E	Alto(Saxhorn)上中音索士角			3					
24	♭B	Bariton(Saxhorn)次中音索士角			2					
25	♭E	Althorn 上中音铜角	2					2	2	2

	音调	乐 器 名	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ	Ⅷ
26	♭B	Tenorhorn 中音铜角		2				2	2	2
27	♭B	Baritonhorn 次中音铜角	1				1		1	1
28	♭B	Bass Tromba 低音喇叭		2						
29	♭E	Corno(French Horn)法国铜角	4	4	2	2	4	4	4	
30	♭B	Tenor Trombone 中音细管喇叭	2		3	4	2	2		
31	♭B	(F or G)Bass Trom bone 低音细管喇叭	2		1		1			
32	♭B	Euphonium 尤风尼闰角		2	1	2	1	2		
33	♭E	(or F)Bombardon 崩巴束角		3	2	2	2	5		
34	C	Tuba 吐巴铜角	3	2		2			2	2
35	F	(or bB)Contra Tuba 低音吐巴铜角				1				
36	♭E	Contrbass 下 E 低音大铜角		1						
37	♭B	Contrbass 下 B 低音大铜角		0		1				
38		Side Drum(Tamburo militare)小鼓	2	2	2	2	2	2	2	2
39		Bass Drum(Tamburogrande)大鼓	1	1	1		1	1		
40		Cymbales(Piatti)铜钹								
41		Lyra 律喇方乡	1							
Total 共			50 人	46 人	39 人	48 人	36 人	65 人	20 人	14 人

说　明

Ⅰ. 德国普鲁士步兵军乐队的组织；

Ⅱ. 奥国步兵军乐队的组织；

Ⅲ. 法国步兵军乐队的组织；

Ⅳ. 西班牙步兵军乐队的组织；

Ⅴ. 英国步兵军乐队的组织；

Ⅵ. 美国纽约第二十二师团军乐队的组织；

Ⅶ. 德国普鲁士猎兵铜乐队的组织；

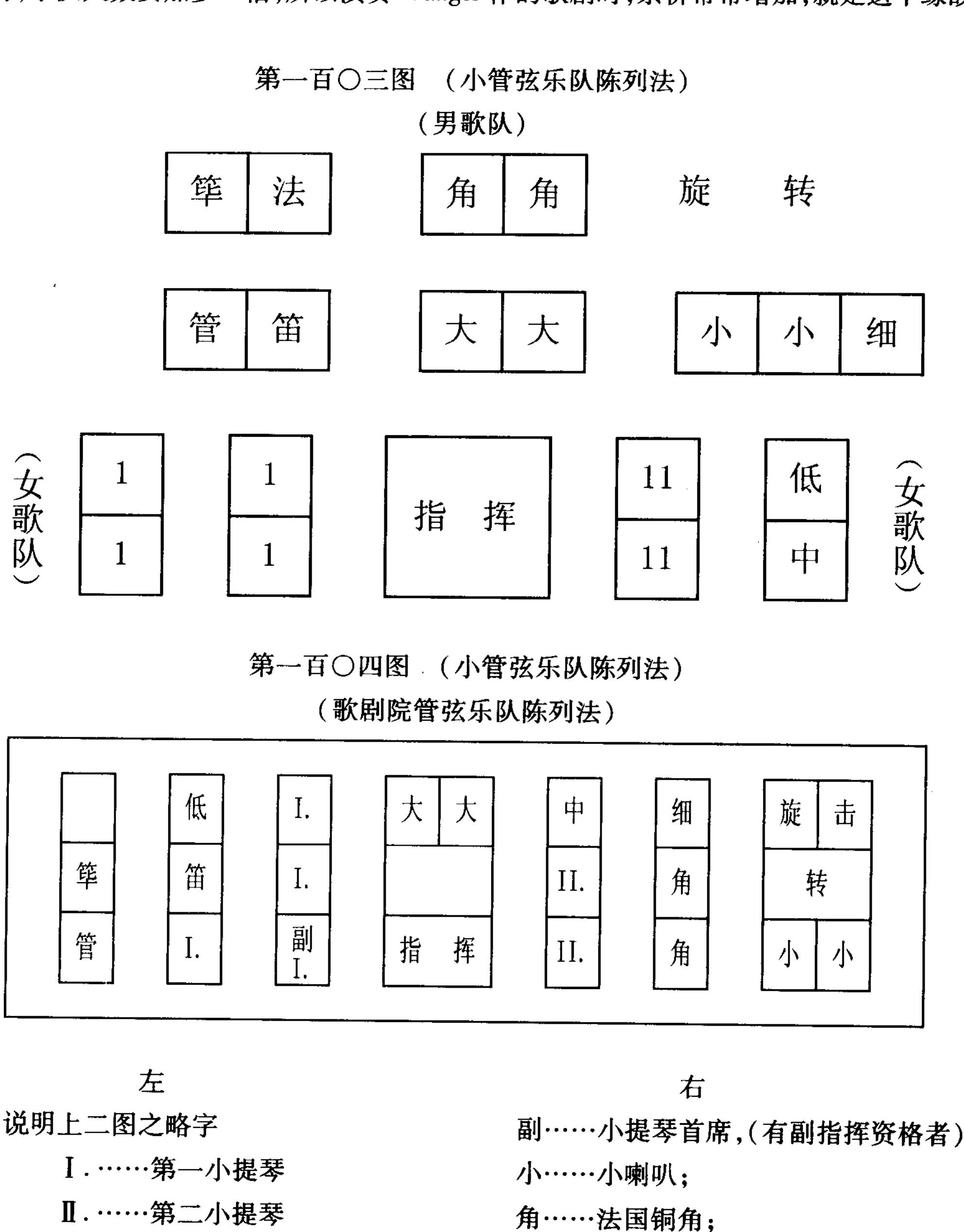
Ⅷ. 德国普鲁士骑兵铜乐队的组织。

注意！以上各乐队人数指挥者 Conductor 尚不在内。

小管弦乐队人数不足二十时，可用钢琴补充，其位置应在大提琴之后（一〇四图）或在法国铜角之后（一〇三图）。

用管乐器、弦乐器、击乐器组成的乐队叫管弦乐队 Orchestra，这种乐队因为具备各种音色，所以最有价值（教练一个这种管弦乐队，须要十年以上方能成功，比之教练一个军乐队难十倍）。管弦乐队人数至少须有二十，至多有一百人以上的。第一百〇一表所列，

就是大小各种管弦乐队的组织。演奏单简乐曲或比较简易的大乐(Symphony)至少也要二十人(北大音乐传习所的管弦小乐队还缺少一枝法葛管,一个法国铜角,二个小喇叭,所以暂时用钢琴补充),较复杂的大乐乐曲,非有三十人以上不能演奏,柏林、巴黎大的管弦乐队,总在八九十人以上,平常演奏大乐的音乐会(Symyhony - Concert)也有五六十人。歌剧戏院用的管弦乐队普通在二三十人之间,单独演奏 Wagner 或 Richard Strauss 作的歌剧时,乐队人数要加多一倍,所以演奏 Wanger 作的歌剧时,票价常常增加,就是这个缘故。



说明上二图之略字

Ⅰ.……第一小提琴

Ⅱ.……第二小提琴

中……中提提琴

副……小提琴首席,(有副指挥资格者)

小……小喇叭;

角……法国铜角;

细……细管喇叭;

大……大提琴
低……低音提琴
笛……长笛；
管……洋管；
觱……觱；
法……法葛管；
旋转……旋转鼓；
击……其他各种击乐器；

以上所讲管弦乐是音乐堂或戏院用的音乐，军乐是户外用的音乐。

管弦乐队各乐师的坐位都有一定，第一百〇三图是小管弦乐队陈列法，如有歌队合演时，女歌队分开站在演坛的左右翼（高音在前，次高音及中音在后），男歌队站在乐队之后，这样站起来刚成一个半圆形。第一百〇四图是歌剧院的管弦乐队陈列法。在歌剧院舞台下与听众之前，另划出一小部分作为乐队席。乐队席前后深约一丈，左右的宽同舞台相等，所以乐队陈列起来成一个长方形。第一百〇五图是近世最大管弦乐队的陈列法。

我国音乐史所讲宫架，宫县（读作悬）或乐县就是乐队的陈列法。

乐队的指挥（德名 Dirigent，英名 Conductor），吾国古名乐正（德名 Kapellmeister），乐队全体对于他有绝对服从的义务，因为若非这样，演奏出来的音乐，必不能一律合节拍了。小提琴师的首席（坐在指挥的左边头一位）叫 Concertmaister（法语叫 Chef d'attaque）就是副指挥（Subconductor），遇必要时，他有代理指挥的权利。

78. 器乐的种类

第七章第一节的器乐，是从乐曲形式上来分类；本款讲的，是从所用乐器的数目和种类两方面来分类。

（一） 独奏乐曲

凡单独用一个乐器演奏的乐曲叫独奏曲，第 69 款所举一至四项都属这类；

（二） 细乐（英名 Chamber Music 德名 Kammermusik）

由两种到八种乐器合奏的乐曲都叫细乐；

因此有下列各名；

二部曲（意语 Duo）
三部曲（意语 Trio）
四部曲（意语 Quartétto）
五部曲（意语 Quinttétto）
}这四种用弦乐器的最多，也有兼用管乐器一种或钢琴的。

六部曲（意语 Sestétto）
七部曲（意语 Septétto）
八部曲（Octétto）
}这三种管弦乐器并用。

细乐的声音较少，不宜在太大的会场里演奏，所以又可译作室内乐。

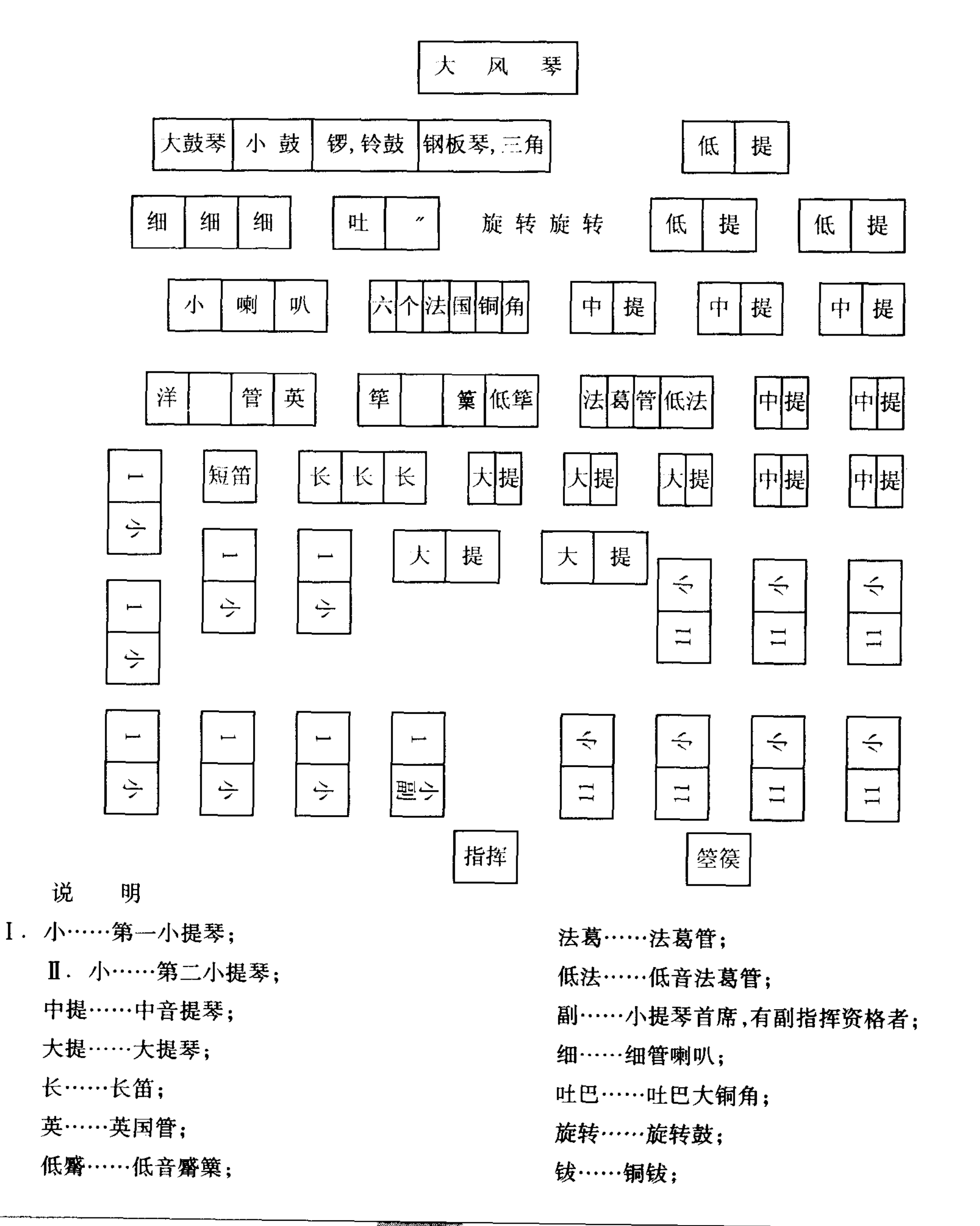
（三） 管弦乐（Orchestral Music）

用管弦乐演奏的音乐叫管弦乐，这种乐曲只宜在大音乐堂演奏，所以又可以叫做音乐堂的音乐。凡引子 Overture、大乐 Symphony、音乐会曲 Concerto，歌剧里边的插曲 Intermezzo，各种舞曲（指用乐队演奏的）都属这类。

（四）军乐

单用吹乐器和击乐器演奏的音乐叫“军乐”，或名“吹奏乐”，我国古名“鼓吹”。

第一百〇五图 （近世最大管弦乐队陈列法）



说 明

Ⅰ. 小……第一小提琴；

Ⅱ. 小……第二小提琴；

中提……中音提琴；

大提……大提琴；

长……长笛；

英……英国管；

低觱……低音觱篥；

法葛……法葛管；

低法……低音法葛管；

副……小提琴首席，有副指挥资格者；

细……细管喇叭；

吐巴……吐巴大铜角；

旋转……旋转鼓；

钹……铜钹；

79. 音乐会的种类

白天演奏的音乐会,法语叫"Matinée musicale",或单叫"Matinée",译名"日会";晚上演奏的音乐会法语叫"Soirée musicale",德语叫"……Abend",译名"夜会",如"Klavier Abend"(钢琴夜会),"Lieder Abend"(唱歌夜会),这是演奏时间上的分别;从性质上看来,音乐会可以分七种;

(1) 独奏音乐会(Solo Concert)单独演奏一个乐器的,或一个人独唱的;

(2) 管弦音乐会(Orchestral Concert)演奏管弦乐的;

(3) 大乐音乐会(Symphony Concert)演奏 Symphony 的;

(4) 声乐音乐会(Vocal Concert)演奏的内容以声乐为主的;

(5) 宗教音乐会(Sacred Concert)演奏宗教乐曲的;

(6) 模范音乐会(Classic Concert)演奏古乐或模范乐曲的;

(7) 国民音乐会(Popular Concert,德语叫 Volkstumliches Konzert),为普及音乐起见,演奏浅易而高雅的音乐会,图内每一方格内乐师一人,其两个方格相连者,表示两人同用一谱架。一方格内有二器者由一人司之。旋转鼓两对仍可由一人司之。如以钢琴代大风琴,须放在旋转鼓之前,如演奏钢琴音乐会曲或以钢琴为主体时,钢琴须放在最前之四大提琴之间,指挥者须立于第二小提琴之前,其面向左。

第十章 音乐发达的梗概

这章所讲是一部音乐史的总纲,凡研究音乐的人都要知道的;但是几千年的音乐史,想用几篇纸写完他,自然难免挂一漏万,不过这章的目的,只教人知道音乐发达的大概就是了。

80. 音乐史的要素

研究音乐史第一件要知道的是:音乐史的要素是什么?像得我们二十四史里头的音乐志(或礼乐志)的样子,单把历朝的乐官制度同祭祀用的乐器数目和陈设法(所谓乐县,宫县等)记载一下,不能就算是音乐史。音乐史的内容,大概是底下所列六项事情的沿革与音乐家的生活,就是:

(1) 音阶的组织,

(2) 乐器的音域与构造法,

(3) 记音法与乐谱的组织,

(4) 乐曲歌曲的组织,

(5) 音乐理论的变迁,

(6) 音乐教育机关与音乐教授法,

(7) 音乐家传记。

81. 音乐史的年代区分法。

照上头所讲，音乐史既然是一种专门的历史，它的年代区分法，当然与普通历史不同，大概可以分开四个时期：

Ⅰ. 古代（至八世纪止）；

Ⅱ. 中古时代（九世纪到十三世纪）；

Ⅲ. 近古时代（十四世纪到十八世纪中叶）；

Ⅳ. 新时代（十八世纪中叶以后）。

第一节 古代（纪元800年以前）

82 古代的音乐

代表这个时期的音乐的民族是中国人，印度人，希伯来人，犹太人，埃及人，希腊人。

这时代只有单音音乐，所谓复音也不过重用八度音（所谓 Unisono 奏法），还没知道什么是和声学。至于音与音的关系，只凭音阶来判断他。

音阶　始初只有五声音阶（希腊语 Pentatonik），后来中国与印度加入两个半音，才成七声音阶，但是在希腊的音乐模范时期内（或名音乐古典时期），全音的声调学（五声音阶七声音阶总名全音的音阶）之外，还有半音的声调学及等和声的（enharmonisch）声调学。

中国　古乐最著名的事项，是五声音阶的曲调，乐器当中最有价值的是琴、瑟、笙三种；

印度　古代的乐曲与音乐理论，多半失传，因为他们偏重口授法的缘故。古乐器中 Vina（五弦琴之类放在胸前用两手弹的），Ravanastron（胡琴属），Serinda（三弦胡琴有弓），颇盛行一时；

希伯来、犹太　这两族人的歌曲（祭祀用）用乐器伴奏的很出名，有人证明犹太庙的歌曲传到古代希腊的很多，并且有些留传到今日的，他们用的乐器有箜篌、琵琶、笛、喇叭、半圆鼓等；

埃及　古代的音乐，早就失传了，现在我们只可从他们的石刻，研究当时的乐器与演奏音乐的情形。有人证明希伯来、亚剌伯、希腊三个民族的音乐理论与实际，似乎还是从埃及传去的。埃及的乐器也有箜篌，琵琶，笛等。

希腊　古代极重美术。据神话所载，有九女神，掌美术科学，当中有一个叫 Polyhymnia 专掌宗教音乐。当时的音乐理论（节奏论）颇发达；字谱有记半音的，也有记等和声的。希腊人把音乐分作伴奏声乐，纯粹器乐两种，并且有音乐的戏剧。他们的乐器以弦乐器为最多，其中最出名的是希腊古琴（Kithara，亦作 Guitar）、Lyra（比 Kithara 形较小，以上两种弦数自四弦至十一弦），Magadis（二十弦琴）与各种箜篌，吹乐器当中有 Aulos（双管）Syrinx（编箫）、Salpinx（号筒）、Keras（角）等。

第二节 中古时代（纪元800～1300年）

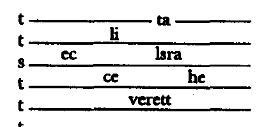
83. 中古时代的音乐

这个时代的音乐可以分开三期：

第一期　寺院音乐发达期 Bœtius(死于纪元524)用拉丁文著了详细论古希腊音乐理论的书，希腊古乐因此可以不至散失。音谱以这时期的为最混杂。Neuma 乐谱(第六世纪到第九世纪？用的)最摇动不定，此外还有新希腊乐谱 Byzantinische Noten－schrift 比较易懂一点(大概第七到第十世纪时用的)。

在这时期内亚剌伯同波斯方面，盛倡十七律系统的音乐理论(一均之内分作十七律)；他们的乐器有琵琶 Kanun(一弦胡琴)，Ney(嘴箫)，Arganum(袋箫)等，袋箫构造的道理同今天的大风琴很相似，所以有人说今日欧洲的大风琴拉丁文叫(Organum)，是从亚剌伯的袋箫改良的。

第二期　复音音乐萌芽期以前的音乐只有重用八度(伴奏或合奏)，从这时期起，乐曲有用一重反对音伴奏的，譬如：曲调(Melodie)上行的，反对音就下行，曲调下行的，反对音就上行。这个时代有两个理论家第一个是 Hucbald(840～932)，他的著作不独证明复音的来历，并且用六弦谱记音调的高低。



右边所举就是一例：各线只表示字音应由高而低或由低而高，并非像得五线谱的样子，各线所记的音都有一定的；他又有 t 同 s 两字母记在线端 t(＝tonus)表示全音，s(＝semitonium)表示半音；又制各体 F 字记谱(参看《音乐杂志》第一卷第八号记音的符号甲表)。第二个理论家是 Guido(1026 时人)，发明五线谱。不过当时的五线谱同近代的不同，记 F 音的一行是红的，记 C 音的线是黄的，其余都是黑的，始初做出来的只有三线，后来加上一线，最末了改成五线。

f　红
e　黄

又作出一种音阶唱法(Solmisation)，用圣约翰赞美歌第一，四，六，八，十，十二各字的头一个音来唱音阶，就是 ut(现在唱 Do)，Re，Mi，Fa，Sol，La，末了这个 Si，也是这首歌的第十四、十五两字的头一个字母拼成的，不过当时唱的音和今天唱的不同(赞美歌见第一章第二款)；总之这个时代可以叫做乐谱改良期。

第三期 Diskantus 和度量音符 Mensuralnotenschrift 的发达(1200～1300)。Diskantus 是最高音对于干声的反对音，也是复音乐曲的一种。至于两重音的平行运动(三度同六度)在英国的乐曲早就发见了。度量音符就是记时值的音符，也是的这时期发明的，大概分八种：

Maxima(等于八个全音符)，Minima (＝𝅗𝅥)

Longa(等于四个全音符)，Semiminima (＝♩)

□ Brevis(等于两个全音符)，或 Fusa (＝♪)

▱ Semibrevis(等于一个全音符)，或 Semifusa (＝𝅘𝅥𝅯)

同时又发明拍子的记号，大概分两类，记三进拍子的有两种就是，$\odot\left(\frac{9}{8}\right)$，$\bigcirc\left(\frac{3}{4}\right)$总名完全时 Tempus perfectum；记二进拍子用Ͼ$\left(\frac{6}{8}\right)$C$\left(\frac{4}{4}\right)$¢$\left(\frac{2}{2}\right)$叫不完全时 Tampus imperfectum。在乐器一方面，提琴、风琴、钢琴等也逐渐改良。

第三节　近古时代（1300～1750 年）

84．近古时代的音乐

这时代可以分开两期：

（甲）文艺复兴期（1300～1600 年）

这一期的音乐，歌曲算最盛的。歌曲雅俗都有，多用乐器伴奏，而以荷兰，法国，西班牙，德国，英国，意大利等国的为最盛。这个时期内的作歌作曲者多同是一人，譬如：十一世纪至十四世纪在法国南部有 Troubadours，北部有 Trouvéres（为诗歌曲调之发见者）；十二世纪到十三世纪在德国有 Minnesingers（译为歌情诗者）；十四世纪到十六世纪德国又有 Meistersingers（工商歌诗团），完全由学徒，工人，商人，诗人，及师傅等组成，当结为团体互相唱和以为乐。

（乙）乐曲发展期（1600～1750 年）

这一期乐曲的种类有歌剧（Opera），新教寺院乐曲（Practorius 为代表），旧教寺院乐曲（a cappella 为代表），风琴钢琴乐曲（意之 Gabrieli，德之 J. M. Bach），祭神乐 Oratorium（意之 Alessandro Scarlatti 为代表），Kantate，Kammerduett，细乐（Kammermusik）等，而以意国的歌剧，旧教寺院乐，由意国传到荷德两国的风琴乐曲为最。

这期的作曲家，意国有柯列利 Corelli（1653－1713），阿巴可 Abaco（1675－1742）同 Alessandro Scarlatti 司卡拉谛（1685－1750）；德国有巴哈 J. S. Bach（1685－1750），痕底路 Händel（1685－1759）；法国有喇摩 Rameau（1683－1764），库丕峦 Couperin（1668－1733）。他们的著作可以做后世乐曲的模范，十八世纪中叶以后的模范作曲家受他们的影响不少，所以称呼他们做旧模范作曲家（Alte Klassiker）。

第四节　新时代（1750 年以后）

85．新时代作曲的分派

新时代的作曲家大概可以分作三大派：

（甲）新模范作曲家（Neue Klassiker）。这派音乐家能完成一切曲体，他们留下的都是不朽的著作，可以做后代乐曲的模范。代表这派的，首推奥国的海典 J. Haydn（1732～1809），莫查特 W. Mozart（1756～1791），同德国的贝吐芬 L. van Beethoven（1770～1827）。

（乙）自由派作曲家（Romantiker）。这派作曲家思想好自由，尤其喜欢幻想，对于以前的乐曲形式和艺术规则不甚注重，爱努力作出一种新作品，因此乐界多了许多新产物。

建设这派的代表者，就是奥国的苏别特 Franz Schubert(1797 ~ 1828)，德国的苏门 Robert Schumann(1810 ~ 1856)，棉底路士孙 Mendelssohn(1809 ~ 1817)，韦伯 Carl Maria von Weber(1786 ~ 1826)四人。

（丙）新自由派作曲家　自从自由派出现之后，还有卑利阿氏 Hector Berlioz(法人)，黎士特 Franz Liszt(匈牙利人)，娑朋 Frédéric Chopin(波兰人)，洼革那 Richard Wagner(德人)，史土娄士 Richard Strauss(德人)五人，努力用尽声音的可能力，作成乐曲，描写一切感想和自然界的现象。这派作曲家比自由派作曲家更新，所以有新自由派作曲家的名(Neuromantiker)。他们的思想远超过自由派作曲家之上，所以又有人叫他们做超自由派(Ultra – romantie School)(见一百〇六表 D.)

自从这派作曲家出现之后，乐界又别开生画，但是模范作曲家的章法同乐曲的构造，仍然能保存他们的尊严，不至为自由派所掩，所以凡学音乐的无不先从模范作曲家入手，就是这个缘故。

86. 新时代的歌剧作曲家

意大利本来是西洋歌剧的发源地，但是十八世纪以前的歌剧，不独没有什么特长，并且有一种拘守旧法的习惯；后来经奥国古禄克 Gluck 出来改革之后，西洋的歌剧因此开了一个新纪元。十八世纪的著名歌剧作曲家，古禄克之外还有莫查特(Mozart)，茄路比尼(Cherubini)，梅于露(Méhul)三人(见一百〇表 E)。

87. 十九世纪的著名音乐家

十八世纪以来，欧洲的音乐一天发达一天，但是论起乐曲组织的精细，章法的严谨，意味的深厚，巴哈贝吐芬之后，还没有比他们再好的。至于幻想的丰富，技术的伟大和配器法(Instrumentation，配合各种乐器，作成乐队曲谱的法子)的讲究，后起的音乐家还没有能超过那几位新自由派作曲家的，所以十九世纪的著名音乐家不外从模范自由两派学来的。现在把他们分作(1)作曲家(一百 0 六表 D. 所列的新自由派五人当然在内，不必另列了)(2)乐正(即指挥)，(4)小提琴家，(5)大提琴家，(6)钢琴家，(7)大风琴家，(8)钢琴教育家，(9)歌者，(即唱歌专家)九项另表(一百〇七表)开列，括弧内的字是表示他们的国籍。

一百〇六表

A. 旧模范作曲家(Alte Kalssiker)

1. Arcangelo Corelli 柯列利(意 1653 ~ 1713)
2. Alessandro Scarlatti 司卡拉帝(意 1659 ~ 1725)
3. Johann Sebastian Bach 巴哈(德 1685 ~ 1750)
4. Georg Friedrich Händel 痕底路(德 1685 ~ 1759)
5. Jean Philippe Rameau 喇摩(法 1683 ~ 1764)
6. Francois Couperin 库丕峦(法 1668 ~ 1733)

B. 新模范作曲家(Neue Klassiker)

1. Franz Joseph Haydn 海典(奥 1732～1809)
2. Wolfgang Amadeus Mozart 莫查特(奥 1756～1791)
3. Ludwig van Beethoven 贝吐芬(1770～1827)

C. 自由派作曲家(Romantiker)

1. Franz Schubert 苏别特(奥 1797～1828)
2. Carl Maria von Weber 韦伯(德 1786～1826)
3. Felix Mendelssohn－Bartholdy 棉底路士孙(德 1809～1847)
4. Robert Schumann 苏门(德 1810～1856)

D. 新自由派作曲家(Nluromantiker)

1. Hector Berlioz 卑利阿氏(法 1803～1869)
2. Frédéric Chopin 娑朋(波兰 1810～1849)
3. Franz Liszt 黎士特(匈牙利 1811～1886)
4. Richard Wagner 洼革那(德 1813～1883)
5. Richard Strauss 史吐娄士(德 1864)

E. 十八世纪的歌剧作曲家

1. Christopher Willibald von Gluck 古禄克(奥 1714～1787)
2. Wolfgang Amadeus Mozart 莫查特(奥 1756～1791)
3. Luigi Cherubini 茄路比尼(意 1760～1842)
4. Etienne Henri Méhul 梅于露(法 1763～1817)

一百〇七表

十九世纪的著名音乐家一览(有 * 号者为女子)

A. 著名的作曲家

1.	Johann Brahms	(德 1838～1898)
2.	Dr. Max Bruch	(德 1838～1920)
3.	Robert Franz	(德 1815～1892)
4.	Adolph Jensen	(德 1837～1879)
5.	J. Joachim	(德 1831～1907)
6.	Dr. K. Reinecke	(德 1824～1910)
7.	Dr. Max Reger	(德 1873～1917)
8.	Anton Bruckner	(奥 1824～1896)
9.	St. Heller	(匈 1813～1888)
10.	Joachim Raff	(瑞士 1822～1882)
11.	Cl. Debussy	(法 1862～1918)
12.	Vincent d'Indy	(法 1851～)
13.	G. Fauré	(法 1845～)

14. Ch. C. Saint – Saëns （法 1835 ~ 1921）
15. Niels Gade （丹麦 1817 ~ 1890）
16. Dr. Eduard Grieg （那威 1843 ~ 1907）
17. Ch. Sinding （那威 1856 ~ ）
18. Jean Sibelius （芬兰 1865 ~ ）
19. A. Rubinstein （俄 1830 ~ 1894）
20. P. Tchaikowsky （俄 1840 ~ 1893）
21. S. Rachmaninow （俄 1873 ~ ）
22. M. Moskowski （波兰 1854 ~ 1925）
23. I. J. Paderewski （波兰 1859 ~ ）
24. Dr. A. Dvořák （捷克 1811 ~ 1904）
25. I. Moscheles （捷克 1794 ~ 1870）
26. Al. MacDowell （美 1861 ~ 1908）

B. 著名的歌剧作曲家

1. G. Donizetti （意 1797 ~ 1848）
2. Vincenzo Bellini （意 1801 ~ 1835）
3. G. A. Rossini （意 1782 ~ 1868）
4. Giuseppe Verdi （意 1813 ~ 1901）
5. G. Puccini （意 1858 ~ 1924）
6. R. Leoncavallo （意 1858 ~ 1919）
7. P. Mascagni （意 1863 ~ ）
8. Ludwig Spohr （德 1784 ~ 1859）
9. G. A. Lortzing （德 1801 ~ 1851）
10. G. Meyerbeer （德 1791 ~ 1864）
11. P. Cornelius （德 1824 ~ 1874）
12. J. Offenbach （德 1819 ~ 1880）
13. O. Nicolai （德 1810 ~ 1849）
14. Victor Nessler （德 1841 ~ 1890）
15. Fr. Flotow （德 1812 ~ 1883）
16. Richard Wagner （德 1813 ~ 1883）
17. R. Strauss （德 1864 ~ ）
18. E. Humperdinck （德 1854 ~ ）
19. C. M. von Weber （德 1786 ~ 1826）
20. Fr. A. Boildieu （法 1775 ~ 1834）
21. L. A. Maillart （法 1817 ~ 1871）

22. D. Fr. E. Auber (法 1782 ~ 1871)
23. J. Halvy (法 1799 ~ 1862)
24. L. J. F. Hérold (法 1791 ~ 1833)
25. A. Ch. Adam (法 1803 ~ 1856)
26. Ch. Fr. Gounod (法 1818 ~ 1893)
27. A. Thomas (法 1811 ~ 1896)
28. A. C. L. G. Bizet (法 1838 ~ 1875)
29. J. Massenet (法 1842 ~ 1912)
30. Ch. C. Saint - Saëns (法 1835 ~ 1921)
31. M. Marschner (德 1795 ~ 1861)
32. Eugen d' Allbert (瑞士 1864 ~)
33. Fr. Smetana (捷克 1824 ~ 1884)
34. Karl Goldmark (匈牙利 1830 ~)
35. M. Glinka (俄 1804 ~ 1857)
36. A. Rubinstein (俄 1830 ~ 1894)

C. 著名的乐正(及他们指挥的大乐队)

1. Hans von Bülow (德)
2. Chevillard (法)巴黎大歌剧院乐队
3. Colonne (法)巴黎大乐队
4. Michele Costa (意)前伦敦歌剧院乐队
5. G . Dohrn (德)Breslau 联合大乐队
6. Franz Fischer (德)德国西南各处大乐队
7. Habeneck (法)前巴黎大歌剧院乐队
8. Ch. Hallé (德)前英国 Manchester 大乐乐队
9. A. Kleffel (德)德国各处大乐乐队
10. J. Kniese (德)
11. Lamoureux (法)前巴黎大歌剧院乐队
12. H. Levi (德)德荷各大乐乐队
13. G. Mahler (捷克)奥匈德美各大乐乐队
14. A. Manns (德)同上
15. Franz Mannstädt (德)Wiesbaden 歌剧院大乐乐队
16. Mariani (意)意大利各大乐乐队
17. F. Mottl (奥)
18. C. Muck (德)美国波士顿大乐乐队
19. Arthur Nikisch (匈牙利)Leipigz 大乐乐队

20. Siegfr. Ochs　（德）柏林歌队
21. K. Reinecke　（德）
22. Hans Richter　（匈牙利）
23. E. Steinbach　（德）
24. Richard Strauas　（德）柏林国立大乐队
25. J. Sucher　（匈牙利）
26. Theodor Thomas　（德）前美国芝加哥大乐乐队
27. Dr. Fr. Volbach　（德）
28. F. Weingartner　（奥）维也纳国立大乐乐队
29. F. Wüllner　（德）德国南部各大乐乐队
30. H. Zumpe　（德）

D. 著名小提琴家 Violinvirtuosen

1. H. de Ahna　（奥）
2. Ole Bull　（那威）
3. Willy Burmester　（德）
4. Karl Halir　（捷克）
5. G. Holländer　（德）
6. J. Hubay　（匈）
7. Jos. Joachim　（德）
8. Jan. Kubelik　（捷克）
9. C. Lipinski　（波兰）
10. Nachéz　（匈）
11. N. Paganini　（意）
12. Petschnikoff　（俄）
13. E. Rappoldi　（奥）
14. Marie Roeger – Soldat *　（奥）
15. Pablo de Sarasate　（西班牙）
16. E. Sauret　（法）
17. Arma Senkrah
18. H. Vieutemps　（比）
19. Wilhelmj　（德）
20. Wieniawsky　（俄）
21. Hubermann　（波兰）
22. Fritz Kreisler　（奥）
23. Ch. A. Bériot　（比）

E. 著名大提琴家 Violoncellovirtuosen

1. J. A. Goltermann (德)
2. H. Grünfeld (捷克)
3. Fr. Grützmacher (德)
4. R. Haüsmann (德)
5. E. Hegar (瑞士)
6. J. Klengel (德)
7. Popper (捷克)
8. C. Schröder (德)
9. Wihan (捷克)
10. Wille (德)

F. 著名钢琴家 Klaviervituosen

1. Eugen d' Albert (瑞士)
2. C. Ansorge (德)
3. H. von Bronsart (德)
4. H. von Bülow (德)
5. B. Busoni (意)
6. Th. Careno (阿根廷) *
7. A. Essipoff (俄) *
8. A. Grünfeld (捷克)
9. Otto Hegner (瑞士)
10. Clotilde Kleeberg (法)
11. H. Klindworth (德)
12. Raoul Koczalaki (波兰)
13. Leschetitzky (波兰)
14. Fr. Liszt (匈)
15. Sofie Menter (德) *
16. J. V. da Motta (葡)
17. Paderewsky (波兰)
18. Willy Rehberg (瑞士)
19. A. Reisenauer (德)
20. Risler (德)
21. M. Rosenthal (波兰)
22. Anton and Nikolaus Rubinstein (俄)
23. Emil Sauer (德)

24. X. Scharwenka （德）
25. Clara Schumann （德）
26. B. Stavenhagen （德）*
27. Karl Tausig （波兰）
28. Thalberg （瑞士）
29. Graf Zichy （匈）

G. 著名大风琴家 Orgelvirtuosen

1. Armbrust （德）
2. Otto Dienel （德）
3. Forchhammer （德）
4. Guilmant （法）
5. Haupt （德）
6. Homeyer （德）
7. G. Merkel （德）
8. H. Reimann （德）
9. Reubke （德）
10. Todt （德）
11. Widor （法）

H. 著名钢琴教育家

1. Bisping （德）
2. Breslaur （德）
3. Karl Gzerny （奥）
4. H. von Bülow （德）
5. K. Döring （德）
6. St. Heller （匈）
7. Louis Köhler （德）
8. Th. Kullak （德）
9. Löschhorn （德）
10. Hans Schmitt （捷克）
11. Uso Seifert （德）
12. Robert Teichmüller （德）
13. Warkenthin （德）
14. H. Wohlfahrt （德）

I. 著名歌者

1. M. Luise Albani （法）*

2. Alvar (德)
3. Frz. Betz (德)
4. E. Caruso (意)
5. Marianne Brandt (奥) *
6. Paul Bulss (德)
7. Karl Dierich (德)
8. A. von Eweyd (美)
9. Anton Fuchs (德)
10. Luise Geller Wolter (德) *
11. Etelka Gerster (匈) *
12. Emil Götze (德)
13. H. Grahl (德)
14. Heinr Gudehus (德)
15. Eugen Gura (捷克)
16. Karl Hill (德)
17. Lili Lehmann (德) *
18. M. Mallinger (奥) *
19. Therese Malten (德) *
20. Amalie Materna (奥) *
21. Mitterwurzer (德)
22. Fanny Moran – Olden (德) *
23. Franz Nachbaur (德)
24. Adelina Patti (意) *
25. Minna Peschkaleutner (奥) *
26. Schnor v. Karosteld (德)
27. Frau Schroeder – Devrient (德)
28. Marcella Sembrich (波兰) *
29. Jul Stockhausen (德)
30. Tichatschek (捷克)
31. Heinr Vogl (德)
32. Wachtel (德)
33. Adolf Wallnöfer (奥)
34. Erika Wedekind (德) *
35. Ludw Wüllner (德)
36. Raimund von Zur Mühlen (德)

88. 音乐教育机关

西洋音乐有这样的进步，不能不归功于他们的音乐教育。但是他们的音乐专门学校或音乐院，大都在这一百五十年内成立的（单独意大利有几处的音乐院是在十七世纪以前成立的，见一百〇八表A之1，2.），可见得真要提倡音乐，也用不着费许多的时候。

西洋叫音乐院概用意语"Conservatorio"这个字（英语的Conservatory，法语的Conservatorie，都是从拉丁语Konservatorium变来的），但是"Conservatorio"的原意，不过有"教养院"或"孤儿院"的意思，譬如：意大利拿坡里最古的音乐院原名叫"Conservatorio Santa Maria di Loreto"，译作罗列拖的圣玛利院（1537创立），本来是一个孤儿院性质，后来挑选里边有天才的孤儿，教他们学音乐，于是院里才有音乐学习。后来到1808年，意王把这个孤儿院同拿坡里的Della Pietá dé Turchini，Dei poveri di Gesù Christo，Di Sant'Onofrio三个教养院合并作一处，改为Collegio reale di musica（国立音乐专门学校），后来因有战争校舍为军队所占，由Conservatorio San Pietro a Majella（圣彼得庵）捐出房屋来做校舍用，所以为纪念这庵起见，现在这间音乐学校，仍旧用该庵的原名（一百〇八表A1.）。自从意大利把"Conservatorio"这个字用作音乐院的意思以后，各国设立音乐专门学校，大概都用这个字了。德国普鲁士尤重视音乐，把柏林的国立音乐学校改为音乐大学（见一百〇八表C之2），欧洲的著名音乐学校（见一百〇八表）大概以德法意三国的最多而最好。三国都有国立的音乐院六处以上，私立的还有许多。至于这些音乐院或音乐学校的组织，大概分三科（声乐科，理论作曲科，钢琴风琴科）至五科（加设管弦乐科，歌剧科），其中也有添设戏剧科的。学生有多至千人以上的，教员有多至一百人以上的。他们音乐进步的快，于此可以想见。

至于我们中国，在周、唐两代，政府总算热心提倡过音乐一次，可惜自从南渡之后（绍兴年间），就把教坊停办，以后一直到民国还没有人出来认真提倡音乐教育。我国音乐的不发达，不改良，就是这缘故。

民国九年秋，北京女子高等师范学校初办音乐科；十年秋北京大学添设乐学讲座，十一年秋又附设音乐传习所；十三年九月北京女子师范大学续办音乐科，后来此科归并于国立女子大学；十四年秋北京国立艺术专门学校设音乐系；同时上海各私立艺术学校亦添设音乐科；十六年十一月国民政府大学院设音乐院于上海，规模虽小，总算表示提倡音乐专门教育，以上仍须努力，方可发展。一方面北大音乐传习所把从前海关的管弦乐队（Orchestra）重行组织练习，从十一年十二月十六年五月共开过音乐会四十几次，目的不外想唤起社会人士注意音乐，引导青年向美的方面做工，盼望音乐从此逐渐发达就是了。

一百〇八表

（各国著名音乐院及音乐专门学校）

A. 意大利的国立音乐院	（校长姓名）	创立年份
1. Real Conservatorio San Pietro a Majella	（Alberto Fano）	1537

国立圣彼得音乐院(在拿坡里 Napoli)

2. Regio Conservatorio di Musica a Palermo

(Fr. Gilea) 1616

帕列路摩国立音乐院

3. Regio Conservatorio di Musica a Mialano

(G. Gallignani) 1807

米兰那国立音乐院

4. Regio Istituto musicale a Florence

(G. Tacchinardi) 1860

富罗连池国立音乐研究所

5. Regio Conservatorio di Musica a Parma

(G. Zuellli)

帕路马国立音乐院

6. Liceo musicale di Cecilia Accademia a Roma

(R. Falchi)

B. 法国的国立音乐院

1. Conservatoire national de Musique a Paris

(Fauré) 1784

巴黎国立音乐院

2-10. 上同分院(Ecoles Succursales)九处所在地点如下:

Lille, Toulouse, Dijon, Nantes, Lyon, Nancy, Rennes, Roubary, Perpignan.

C. 德国著名的音乐学校

1. Das Staatliche Konsevatorium der Musik zu Leipzig

(P. Röntsch) 1843

莱比锡国立音乐院

2. Die Staatliche Hochschule für Musik zu Berlin

(H. Kretzschmar) 1822

柏林国立音乐大学

3. Das Dresdener Staatliche Konservatorium der Musik

1856

杜列士典国立音乐院

4. Staatliches Konservatorium der Musik zu Stuttgart

(Max Pauer) 1956

司吐戛路特国立音乐院

5. Die Staatliche Akademie der Tonkunst zu München

(H. Bussmeyer) 1846

珉县国立音乐院

6. Staatliche Musikschule zu Würzburg

(Meyer – Olbersleben) 1797

维路池堡国立音乐学校

7. Staatliches Konservatorium der Musik zu Karlsruhe

1884

卡路士路国立音乐院

8. Das Staatliche Konservatorium der Musik zu Sondershausen

(K. Corbach) 1881

专得好真国立音乐院

9. Das Klindworth – Scharwenka Konservatorium

(X. Scharwenka) 1881

克林特窝路特沙路文卡共立音乐院(在柏林)

10. Das Stern'sche Konservatorium der Musik

(G. Hollaender) 1850

星氏私立音乐院(在柏林)

D. 奥国著名的音乐学校

1. Die Staatltche Akademie für Musik und darstel lende Kunst zu Wien

(W. Bopp) 1817

E. 匈牙利国立音乐美术院

1. Die Landesmusikakademie zu Budapest

(Edm. v. Mihalovich) 1875

布打丕斯特国立音乐学校

2. Das Nationalkonservatorium der Musik

(Tomka) 1834

国立音乐院(在布打丕斯特)

F. 捷克著名的音乐院

Das Konservatorium der Musik zu Prag

(Heinr von Káan Albést)1811

帕拉革音乐院

G. 瑞士著名的音乐院

Conservatoire national de Musique de Geneva

(Ferd. Held) 1835

见泥洼国立音乐院

H. 比国著名的音乐院

1. Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles

(Leon Dubois) 1813

比京国立音乐院

I. 英国的音乐学校

1. Royal Academy of Music in London

(Al. Mackenzie) 1823

伦敦国立音乐学校

2. Royal College of Music in Manchester

(Ch. H. H. Parry) 1876

伦敦国立音乐专门学校

3. Royal College of Music in London

(Ad. Brodsky)

满车士特国立音乐专门学校

J. 俄国著名的音乐学校

1. Conservatory of Music in St. Petersburg

(Alex. Glazunow) 1862

圣彼得堡国立音乐院

2. Conservatory of Music in Moscow

(Ippolitow Iwanow) 1866

莫斯科国立音乐院

K. 美国著名的音乐院

1. The New England Conservatory of Music in Boston

(G. W. Chadwick) 1853

新英伦音乐院(在波士顿)

2. Peabody Conservatory of Music of Baltimore

(H. Randolph) 1867

皮波底音乐院(在巴路提摩)

3-6. 大学设音乐分科者以下列四校最著名:Harvard University, Yale University, Pennsylvania University in Philadelphia, Oberlin College.

---

* 本篇系作者为高级中学编写的《普通乐学》教科书,1928年5月商务印书馆初版。原书第九章器乐所附乐器图,本书以影印辑入。

古今中西音阶概说*

依照一定的比例，把几个音从下而上或从上而下排成阶级的样子，叫做“音阶”，古今中外无论哪一个民族，作出的曲调没有不采用一定的音阶的。我们若把它们来解剖一下，就可以知道某处地方的曲调所用的是什么音阶。曲调是音乐的要素。想知道某民族的音乐，必须先从他们爱奏的曲调入手；想知道他们曲调的组织，要先研究他们所用的是什么音阶。这篇所论的本旨，就是把古今中西音乐所用的音阶浅白解说，列表比较，想教热心音乐的同志们，减省许多无谓脑力，用最短少的时间，可以明白各种音阶的历史与组织。单独亚拉伯与印度所用的音阶不在内，因为他们的分律法不止十二律，不能一齐列表比较。本篇所论，以每均分作十二律的为限。

中国古代十二律用黄钟、大吕……等名目；西洋的音名本来只有 a、b、c、d、e、f、g 七个名字，后来因为有等和声（enharmonic）的关系，一个音可以有三个名称（譬如：c = ♯b = ♭d；但♭a 与♯g 除外。详细见商务印书馆出版《普通乐学》第一章第三表）。第一表所载为简便起见，单把黑键的两个名称填上。宋、明两代用的管色字谱与笛色字谱，对于音的升高或降低半音，已经略有表示，但仍旧不完全，所以尽管列在表内，以备参考。

第一　中西音名对照表

西洋音名	用♯号记	c^1	$♯c^1$	d^1	$♯d^1$	e^1	f^1	$♯f^1$	g^1	$♯g^1$	a^1	$♯a^1$	b^1
	用♭号记	c^1	$♭d^1$	d^1	$♭e^1$	e^1	f^1	$♭g^1$	g^1	$♭a^1$	a^1	$♭b^1$	b^1
中国古代音名		黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
宋朝管色字谱		合	下 四	上高 四	下 一	上高 一	上	勾	尺	下 工	高上 工	下 凡	高上 凡
明朝笛色字谱		合	背 四	四	背 一	一	上	勾	小 尺	哑 工	小 工	哑 凡	小 凡
西洋音名	用♯号记	c^2	$♯c^2$	d^2	$♯d^2$	e^2	f^2	$♯f^2$	g^2	$♯g^2$	a^2	$♯a^2$	b^2
	用♭号记	c^2	$♭d^2$	d^2	$♭e^2$	e^2	f^2	$♭g^2$	g^2	$♭a^2$	a^2	$♭b^2$	b^2
中国古代音名		清黄	清大	清太	清夹	清姑	清仲	清蕤	清林	清夷	清南	清无	清应

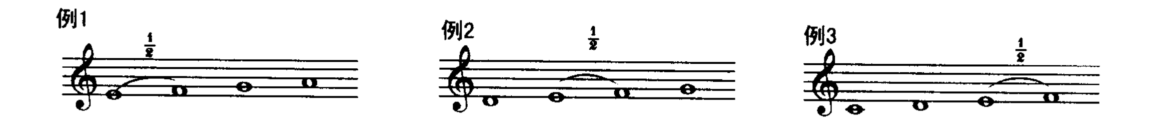
宋朝笛色字谱	六	下五	高五	紧五								
明朝笛色字谱	小六											

（注意：清黄、清大……等，是清黄钟等的略称，又名半黄、半大……等）

在未讲音阶组织之前，还有一件事要知道的，就是音程的算法。在线谱上每线是一度，每行（或每空）亦是一度。譬如：e 到 f 是二度，f 到 g 或 f 到#g 都是二度，不过 e 到 f 距离最小，内容只有两律，所以叫小二度（即是一个半音），f 到 g 距离较大，内容有三律，所以叫大二度（即是一个全音），f 到#g 距离最大，内容共有四律，所以叫增二度（即是一个全音加一个半音）。又如：c 到 e 与 d 到 f 都是三度，但是 c 到 e 比 d 到 f 多一律，所以 c 到 e 叫大三度，d 到 f 是小三度。此外，c 到 f 是纯四度，c 到 g 是纯五度，c 到 a 是大六度，c 到 b 是大七度，c 到 c^1 是纯八度（详细表解见拙著《普通乐学》第三章）。

（一） 希腊的四声音阶（Tetrachord）

音阶用的音数最少的，算是古代希腊所用的四声音阶。四声音阶原来是希腊古琴 Kirthara 或 Lyra 定弦用的（希腊古琴本来只有四弦），本来有等和声的四声音阶（enharmonic tetrachord），半音的四声音阶（chromatic tetrachord），自然的四声音阶（diatonic tetrachord）等名称，后来前两种都废去不用，只留下第三种。第三种之中因半音所在的位置不同，又分为三种：第一种半音在第一音与第二音之间，叫做"Dorian tetrachord"，用字母说起来，为e⌒f g a（例 1）；第二种半音在第二音与第三音之间，叫做"Phrygian tetrachord"，用字母说起来，为 d e⌒f g（例 2）；第三种半音在第三音与第四音之间，叫做"Lydian tetrachord"，用字母说起来，为 c d e⌒f（例 3）。



后来希腊音乐逐渐发达，把上边三种四声音阶，每种用两个连接起来，就成了三种七声音阶（第一种是e⌒f g a ＋ b⌒c^1 d^1 e^1；第二种是 d e⌒f g ＋ a b⌒c^1 d^1；第三种是 c d e⌒f ＋ g a b⌒c^1）。关于希腊的七声音阶，第四节再详细说明。

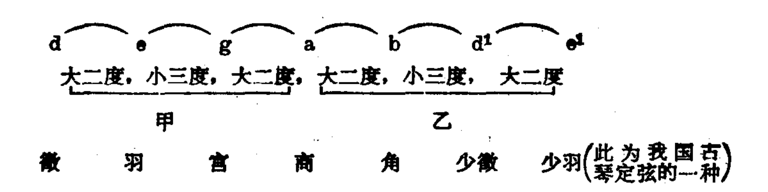
（二） 五声音阶（Pentatonic）

五声音阶不单中国人喜欢用，世界各民族差不多没有不用过的，尤其是未开化的民族（南洋群岛住民及非洲人）与古代民族（如希腊人），不过他们留存下来的五声音阶曲谱，不象中国的多就是了。在英国居住的 Kelt 民族亦用五声音阶，他们的音乐还可寻出用五

声音阶的例证。

（甲） 欧洲的五声音阶

纪元前六百多年时希腊哲学家 Terpander（纪元前 676 年）把希腊古琴由四弦加到七弦，后人以为七声音阶是由他发明了，后来经过许多研究，才知道他当时的定弦法，是由两个同样的四声音阶组成。七弦各音次序如下表：



上图（甲）（乙）两个四声音阶的组织完全相同，我们若再细看它所用的音，其实只有 d、e、g、a、b 五个，末了 d^1、e^1 两个音，就是 d、e 两音的高八度。这种定弦的法子，正与我国七弦琴用徵音起的定弦法相同（见上图）。这就是希腊古代所用五声音阶的证据。古代希腊庙堂歌曲有一部分用这种音阶作成的。西历 6 世纪以后在罗马教堂盛行一时的古礼歌理歌（Gregorian Chant）里边，有一部分也是用这种五声音阶作成。后来西洋音乐用七声音阶的日盛一日，以至把用五声音阶作曲的习惯忘记了。所以想知道五声音阶真相，要从中国方面去研究。

（乙） 中国的五声音阶及六十调

中国人用五声音阶的历史比较欧洲的较为长久，并且一直保存到今天。现在流行的古调，自然用五声音阶的占一重要部分，就是新作的俗曲用五声音阶构成的亦不少，昆曲的南曲完全用五声音阶作成的。所谓五声，就是宫、商、角、徵、羽五个音。但凡一个单音的曲调，依照向来的习惯，起头的一个音与末了的一个音要完全相同，所谓“起调毕曲须同用一音”。用宫音起须用宫音收，用商音起须用商音收，用角音起须用角音收，用徵音起须用徵音收，用羽音起须用羽音收。在古代，乐曲应该五种用法都有，因此五声音阶就可以排成五种基本形式，如下表：

（一） 宫调　　宫○商○角○○徵○羽

（二） 商调　　商○角○○徵○羽○○宫

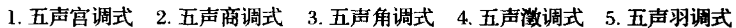
（三） 角调　　角○○徵○羽○○宫○商

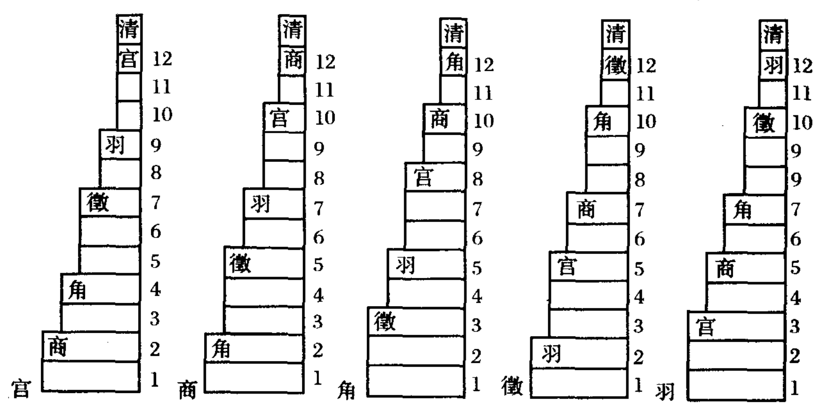
（四） 徵调　　徵○羽○○宫○商○角

（五） 羽调　　羽○○宫○商○角○○徵

（表内两音相隔一个大二度音程者用一个○表示之，两音相隔一个小三度音程者，用两个○表示之。）

上述五种调再用图表示之如下，图内每一横线是一个半音（即一律），每图十二格，表示十二律。清宫、清商、清角、清徵、清羽，比较宫、商、角、徵、羽五音俱高八度（即高一均），亦名少宫、少商、少角、少徵、少羽，表示每调周而复始。





这样看来，五种五声音阶的形式完全不同，每种可以用阶级图式表示。这种音阶组织的形式，外国语叫"Mode"，译为某某调式。五种五声音阶用得最多的是宫调式，其次算是羽调。徵调、商调比较少用，角调用得更少。宫、商、角、徵、羽五个音级的位置，如用工尺字谱替代它，应该依照下表方合音程的比例。即：

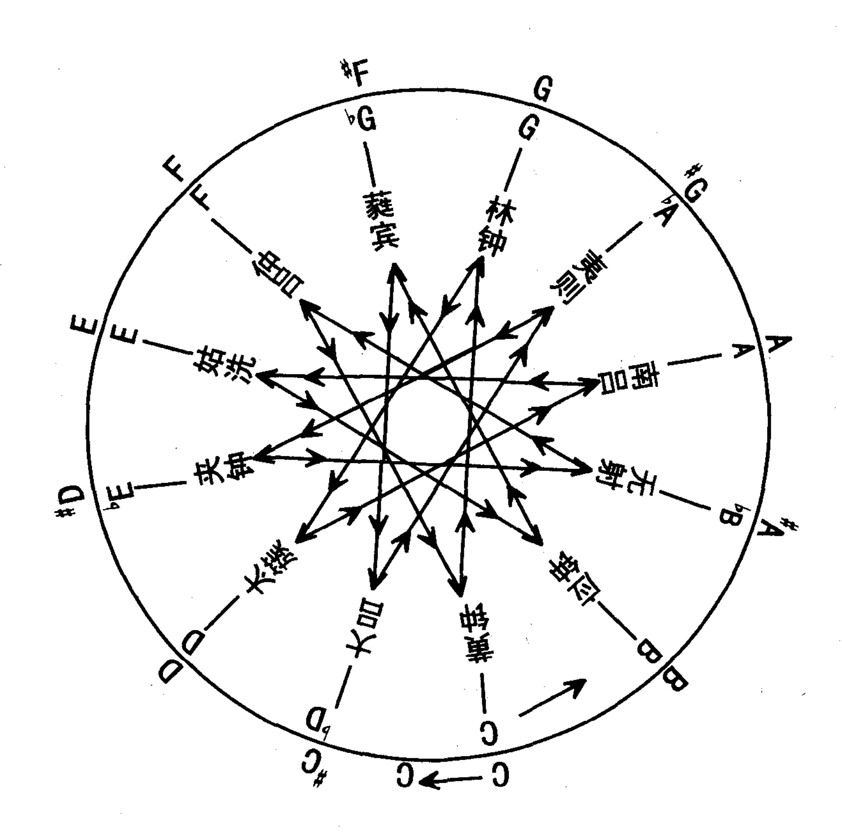
	宫	商	角	徵	羽
	上	尺	工	六（合）	五（四）
（或用）	合	四	乙	尺	工

俗工不知各音位间音程的比例，有用工尺字替代如下表的：

	宫	商	角	徵	羽
代以：	工	尺	上	四	合（甲）
或用：	合	四	上	尺	工（乙）

（甲）种是逆代法，当然不合；（乙）种的"合"到"上"是一个纯四度音程，与"宫"到"角（大三度）的音程不一致；所以两种都不适用。现在中西音乐的分律法（每均分为若干律之法），都是每均分作十二律（各律名称见第一表）。依照隔八相生的法子（说明见《普通乐学》第四章），各音都可以做各调的起调音（key note），就是每调的头一个音，又叫做宫音（tonic），因此，上边讲的每一种调都可以排成十二个调出来。所谓"还相是宫"（十二律轮流做宫音的意思）就是了。每一种调式既然可以有十二个调，五种调式，自然就有六

十个调。下图内圈所记是中国古代音名，从黄钟音出发，依照圈内矢线所指，由黄钟生林钟，由林钟生太簇……等，最末了由仲吕生黄钟，周而复始，叫做“隔八相生”，或“还相为宫”。外圈所示是近代十二律的名称：



六 十 调

(A) 用音名列表

调式	(甲)十二宫调	(乙)十二商调	(丙)十二角调	(丁)十二徵调	(戊)十二羽调
	宫商角徵羽	商角徵羽宫	角徵羽宫商	徵羽宫商角	羽宫商角徵
1.	黄太姑林南	黄太仲林无	黄夹仲夷无	黄太仲林南	黄夹仲林无
	c d e g a	e d f g $^\flat b$	c $^\flat e$ f $^\flat a$ $^\flat b$	e d f g a	c $^\flat e$ f g $^\flat b$
2.	林南应太姑	林南黄太仲	林无黄夹仲	林南黄太姑	林无黄太仲
	g a b d^1 e^1	g a c^1 d^1 f^1	g $^\flat b$ c^1 $^\flat e^1$ f^1	g a c^1 d^1 e^1	g $^\flat b$ c^1 d^1 f^1
3.	太姑蕤南应	太姑林南黄	太仲林无黄	太姑林南应	太仲林南黄
	d e $^\sharp f$ a b	d e g a c^1	d f g $^\flat b$ c^1	d e g a b	d f g a c^1
4.	南应太姑蕤	南应太姑林	南黄太仲林	南应太姑蕤	南黄太姑林
	a b $^\sharp c^1$ e^1 $^\sharp f^1$	a b d^1 e^1 g^1	a c^1 d^1 f^1 g^1	a b d^1 e^1 $^\sharp f^1$	a c^1 d^1 e^1 g^1

5.	姑蕤夷应大 $e\ ^{\sharp}f\ ^{\sharp}g\ b\ ^{\sharp}c^{1}$	姑蕤南应太 $e\ ^{\sharp}f a\ b\ d^{1}$	姑林南黄太 $e\ g\ a\ c^{1}\ d^{1}$	姑蕤南应大 $e\ ^{\sharp}f\ a\ b\ ^{\sharp}c^{1}$	姑林南应太 $e\ g\ a\ b\ d^{1}$
6.	应大更蕤夷 $b\ ^{\sharp}c^{1}\ ^{\sharp}d^{1}\ ^{\sharp}f^{1}\ ^{\sharp}c^{1}$	应大姑蕤南 $b\ ^{\sharp}c^{1}\ e^{1}\ ^{\sharp}f^{1}\ a^{1}$	应太姑林南 $b\ d^{1}\ e^{1}\ g^{1}\ a^{1}$	应大姑蕤夷 $b\ ^{\sharp}c^{1}\ e^{1}\ ^{\sharp}f^{1}\ ^{\sharp}g$	应太姑蕤南 $b\ d^{1}\ e^{1}\ ^{\sharp}f^{1}\ a^{1}$
7.	蕤夷无大夹 $^{\sharp}f\ ^{\sharp}g\ ^{\sharp}a\ ^{\sharp}c^{1}\ ^{\sharp}d^{1}$	蕤夷应大姑 $^{\sharp}f\ ^{\sharp}g\ b\ ^{\sharp}c^{1}\ ^{\sharp}e^{1}$	蕤南应太姑 $^{\sharp}f\ a\ b\ d^{1}\ e^{1}$	蕤夷应大夹 $^{\sharp}f\ ^{\sharp}g\ b\ ^{\sharp}c^{1}\ ^{\sharp}d^{1}$	蕤南应大姑 $^{\sharp}f\ a\ b\ ^{\sharp}c^{1}e$
8.	大夹仲夷无 $^{\flat}d\ ^{\flat}b\ f\ ^{\flat}a\ ^{\flat}b$	大夹蕤夷应 $^{\sharp}c\ ^{\sharp}d\ ^{\sharp}f\ ^{\sharp}g\ b$	大姑蕤南应 $^{\sharp}c\ e\ ^{\sharp}f\ a\ b$	大夹蕤夷无 $^{\sharp}c\ ^{\sharp}d\ ^{\sharp}f\ ^{\sharp}g\ ^{\sharp}a$	大姑蕤夷应 $^{\sharp}c\ e\ ^{\sharp}f\ ^{\sharp}g\ b$
9.	夷无黄夹仲 $^{\flat}a\ ^{\flat}b\ c^{1}\ ^{\flat}e^{1}\ f^{1}$	夷无大夹蕤 $^{\sharp}g\ ^{\sharp}a\ ^{\sharp}c^{1}\ ^{\sharp}d^{1}\ ^{\sharp}f^{1}$	夷应大姑蕤 $^{\sharp}g\ b\ ^{\sharp}c^{1}\ e^{1}\ ^{\sharp}f^{1}$	夷无大夹仲 $^{\flat}a\ ^{\flat}b\ ^{\flat}d^{1}\ ^{\flat}e^{1}\ f^{1}$	夷应大夹蕤 $^{\sharp}g\ b\ ^{\sharp}c^{1}\ ^{\sharp}d^{1}\ ^{\sharp}f^{1}$
10.	夹仲林无黄 $^{\flat}e\ f\ g\ ^{\flat}b\ c^{1}$	夹仲夷无大 $^{\flat}e\ f\ ^{\flat}a\ ^{\flat}b\ ^{\flat}d^{1}$	夹蕤夷应大 $^{\sharp}d\ ^{\sharp}f\ ^{\sharp}g\ b\ ^{\sharp}c^{1}$	夹仲夷无黄 $^{\flat}b\ f\ ^{\flat}a\ ^{\flat}b\ c^{1}$	夹蕤夷无大 $^{\sharp}g\ ^{\sharp}f\ ^{\sharp}d\ ^{\sharp}a\ ^{\sharp}c^{1}$
11.	无黄太仲林 $^{\flat}b\ c^{1}\ d^{1}\ f^{1}\ g^{1}$	无黄夹仲夷 $^{\flat}b\ c^{1}\ ^{\flat}e^{1}\ f^{1}\ ^{\flat}a$	无大夹蕤夷 $^{\sharp}a\ ^{\sharp}c^{1}\ ^{\sharp}d^{1}\ ^{\sharp}f^{1}\ ^{\sharp}g^{1}$	无黄夹仲林 $^{\flat}b\ c^{1}\ ^{\flat}e^{1}\ f^{1}\ g^{1}$	无大夹仲夷 $^{\flat}b\ ^{\flat}d^{1}\ ^{\flat}e^{1}\ f^{1}\ ^{\flat}a$
12.	仲林南黄太 $f\ g\ a\ c^{1}\ d^{1}$	仲林无黄夹 $f\ g\ ^{\flat}b\ c^{1}\ ^{\flat}e^{1}$	仲夷无大夹 $f\ ^{\flat}a\ ^{\flat}b\ ^{a}d^{1}\ ^{\flat}e^{1}$	仲林无黄太 $f\ g\ ^{\flat}b\ c^{1}\ d^{1}$	仲夷无黄夹 $f\ ^{\flat}a\ ^{\flat}b\ c^{1}\ ^{\flat}e^{1}$

上表所列黄钟、大吕等音名，为省篇幅起见，只记头一字，关于高一均的音名（如清黄钟、清大吕等），亦省去不记；但底下所记西洋音名，右肩有“1”字者，即表示高一均的音。

（三）六声音阶（Hexachord）

11 世纪初叶时（约在 1026 年），法国天主教神父 Guido 发明音阶唱法（Solmisation），用圣约翰赞美歌每句第一个字的第一个音唱音阶。歌词原文及英译如下：

拉 丁 原 文

Ut queant Laxis
Resonare Fibris
Mira Gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti Lobii reatum,
Sancte Johannes!

英　译

In order that thy servants with
loose(vocal)chords may sing again and again
the Wonders of thy deeds, quash the indictment
against our sinful lips, O Saint Hohn!

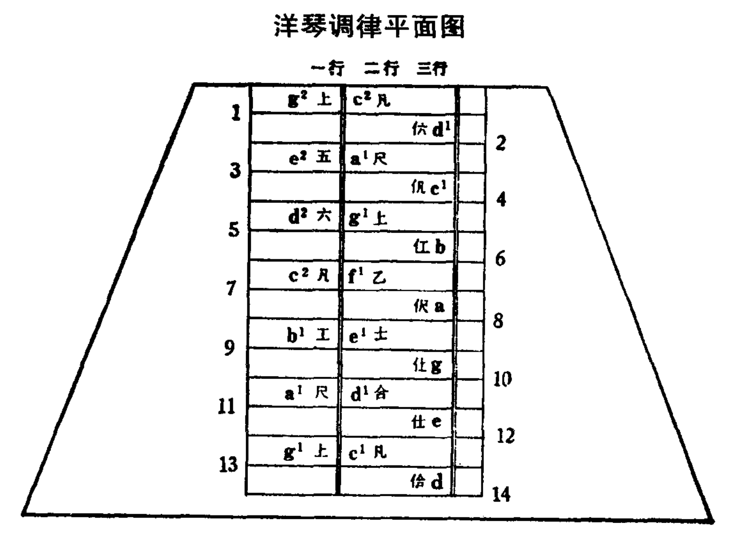
把这首歌的头六个字的头六个音由下而上排列起来，就成了 ut，re，mi，fa，sol，la，一个六声音阶。当时 Guido 教唱歌用的音域，是从大 G 音到 e^2 音（共二十个音），他把这二十个音分作七段，每段一个六声音阶。第一个由 G 到 e，第二个由 c 到 a，第三个由 f 到 d^1，第四个由 g 到 e^1，第五个由 c^1 到 a^1，第六个由 f^1 到 d^2，第七个由 g^1 到 e^2，如下表：

1. Hex	2. Hex	3. Hex	4. Hex	5. Hex	6. Hex	7. Hex	
						e^2 la	e^2 20
					d^2 la	d^2 sol	d^2 19
					c^2 sol	c^2 fa	c^2 18
					♭b fa	b^1 mi	b^1 17
				a^1 la	a^1 mi	a^1 re	a^1 16
				g^1 sol	g^1 re	g^1 ut	g^1 15
				f^1 fa	f^1 ut		f^1 14
			e^1 la	e^1 mi			e^1 13
		d^1 la	d^1 sol	d^1 re			d^1 12
		c^1 sol	c^1 fa	c^1 ut			c^1 11
		♭b fa	b mi				b 10
	a la	a mi	a re				a 9
	g sol	g re	g ut				g 8
	f fa	f ut					f 7
e la	e mi						e 6
d so	d re						d 5
c fa	c ut						c 4
B mi							B 3
A re							A 2
G ut							G 1

这七个六声音阶又分为三种：第一种从 G 音起的叫硬六声音阶（Hexachord durum），因为所用的 B 音是硬 B 音（B durum，就是本位 B 音）；第二种从 c 音起的叫自然六声音阶；第三种从 f 音起的叫软六声音阶（Hexachordum molle），因为第四音 B 要临时降下半音，就是要用软 B 音（B moll）。上表的第一、第四、第七段是硬六声音阶；第二、第五段是自然六声音阶；第三、第六段是软六声音阶。这三种六声音阶的半音刚在音阶的中间（第三第四音之间），所以从 f 音起的第四个音，要临时降低半音，每种从头一个音起，要照 ut，re，mi，fa，sol，la 唱出来。所以从 c 音起的六声音阶要把硬六声音阶的 fa 改唱 ut，同时，硬六声音阶要把软六声音阶的 re 改唱 ut，其余各音挨次改唱。后来大约到 1673 年时候，意大利作曲家 G·M·Bononcini（1642－1678）嫌 ut 音不好唱，主张把 ut 改唱作 Do（他所著的《实际音乐家》［Il Pratico Musico》］详论改 ut 为 Do 的好处）。六声音阶比较四声音阶、五声音阶虽然算是进了一步，但是无论上行下行唱法都不能达到第二均（octave），只

可每换一个调再从 ut,re,mi 起,这就是它的缺点。但是六声音阶的势力,自从 11 世纪起一直到 18 世纪仍旧存在,18 世纪以后,欧洲音乐方才废止它不用。广东最流行的洋琴(俗名铜丝琴或蝴蝶琴[1]),所用的音阶,就是本节所讲的六声音阶的一个证据。这个乐器在马可波罗未来中国之前,很象没有人知道(它的历史也值得另作论文发表),也许就是马可波罗带来中国的。马可波罗来中国时先到广东,这乐器在广东的历史,也就算最长久。细看它的定弦法(见下图),第一行七个音完全相同,第三行的七个音,虽然排列的次序有些颠倒,若照音阶式排起,仍是与硬六声音阶相同(即 g,a,b,c,d,e)。所以这个乐器可以证明是用六声音阶的乐器。后来英国人(约在 13 世纪后)把它的定弦法改用七声音阶,第一行八个音为 d^2,e^2,$\#f^2$,a^2,b^2,c^3,d^3;第二行八个音为 g^1,a^1,b^1,c^2,d^2,e^2,f^2,g^2;第三行八个音为 g,a,b,c^1,d^1,e^1,f^1,g^1。德国人用的定弦法完全是半音阶,音域也扩大许多。总之,洋琴(dulcimer)这个乐器,可以证明是六声音阶的乐器无疑。在中国能够找出一种外国早已废止不用的乐器来证明八百年前的音阶,总算是一件很巧的事,也足以证明我国人的保守性了。

洋琴调律平面图



(注意:本图限于篇幅,各音暂用一线替代三线。)

(四) 七声音阶

(甲) 希腊的七声音阶

希腊的七声音阶分正副两种:正七声音阶有三个,都是由两个四声音阶组成的;副七声音阶有六个,组成之法,先将每个正七声音阶分作上下两段(就是原来的一个四声音阶),在每个上段之上加四个音组成三个,在每个下段之下加四个音也可以组成三个,连同正七声音阶共有九个,其中有两个是重复的第一组的 Hypodorian,与第二组的 Hyperphrygian 相同,实际上只有七个,如下表:

第一,Dorian 组(由两个 Dorian 四声音阶组成,参看第一节四声音阶)。

(正一) e f g a + b c^1 d^1 e^1

(Dorian七声音阶)

(副一) A B c d + e f g a

(hypodorian 七声音阶)

(副二) b c^1 d^1 e^1 + f^1 g^1 a^1 b^1

(hyperdorian 七声音阶)

第二,Phrygian 组(由两个 Plrygian 四声音阶组成)。

(正二) d e f g + a b c^1 d^1

(Phrygian 七声音阶)

(副三) G A B c + d e f g

(hypophrygian 七声音阶)

(副四) a b c^1 d^1 + e^1 f^1 g^1 a^1

(hyperphrygian 七声音阶)

第三,Lydian 组(由两个 Lydianl 四声音阶组成)。

(正三) c d e f + g a b c^1

(Lydian 七声音阶)

(副五) F G A B + c d e f

(hypolydian 七声音阶)
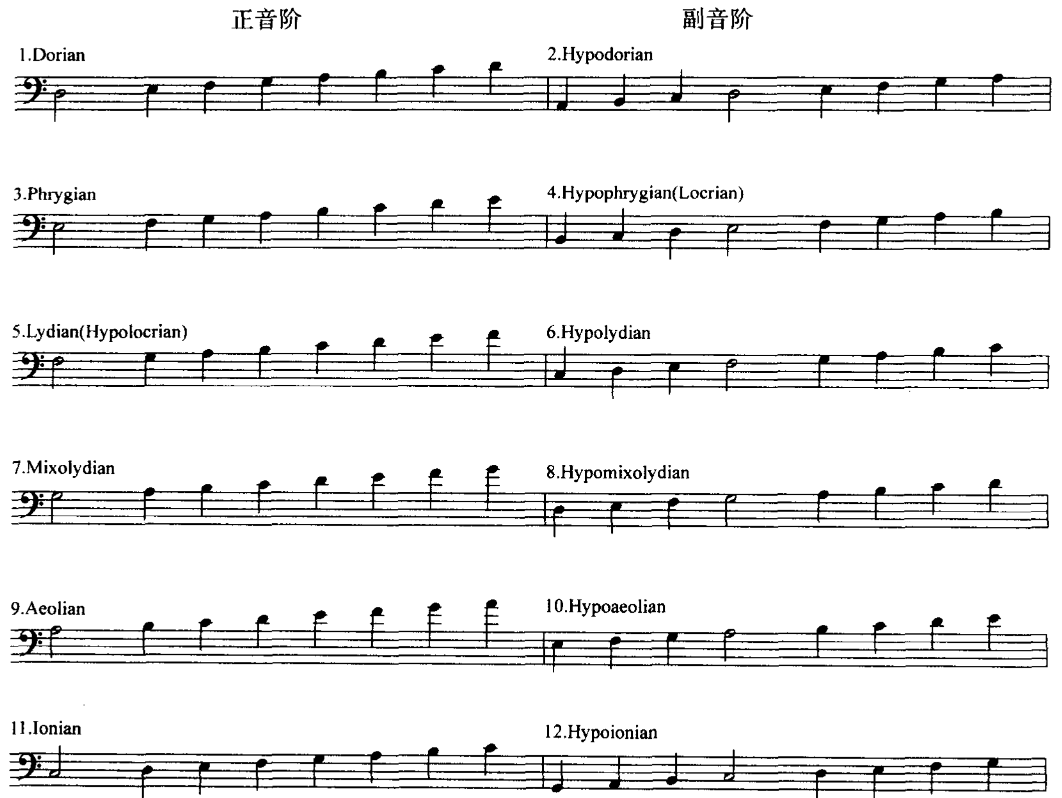
(副六) g a b c^1 + d^1 e^1 f^1 g^1

(hyperlydian 七声音阶)

表内名称之 hypo 有“下”字的意思,因为所加的四个音在正音阶下段的下方;hyper 有“上”字的意思,因为所加的四个音在正音阶上段的上方。Doria 是古希腊地名;Lydia、Phrygia 都是小亚细亚古国名。希腊有这种名称,大概因为古代这几处地方的民族所用的音阶是如此。

(乙) 西洋寺院音阶(church mode)

到了第 9 世纪时候,西洋寺院音乐所用的音阶有八种(其中有一种是重复的,实际上只有七种),其中六种虽然保留希腊的旧名称,但组织上已经完全改变。如下表:7 至 8 所谓 hypo……一类音阶的组织,不是象希腊音阶的样子,凡从某某正音阶下四度起组成的音阶,一律称为 hypo 某某音阶。



后来到1547年,瑞士音乐理论家格拉列安(H·Glareanus,1488－1563)把寺院音阶细细整理,分为六个正音阶,六个副音阶。16世纪以前寺院音乐用c、a二音结束乐曲的极少,因此几乎找不出能够代表大c调与小a调的乐曲。自从16世纪意大利理论家查理诺(G·Zarlino,1517－1590)发表他的《和声学》之后,大家方才了解和声原理,因此发见两种新调:一个从c音起组成的,叫Ionian(上表11);一个从a音起组成的叫Aeolian(上表9)。这两调后来在乐曲上占重要地位,一直到现在并未减少它们的势力;同时,在这两种音阶下四度组成的Hypoionian及Hypoacolian两个音阶(上表10、12),连同以前的八种寺院音阶,均逐渐废止不用了。

(丙) 中国的八十四调说

我国七声音阶的组织,以前有人相信是于五声音阶之内,周文王加一个变音之后,周武王再加一个变音,然后组成七声音阶。这完全是一种附会之说,也许是五弦琴改作七弦琴的误会。其实五弦琴后来加上的两弦(第六、第七弦),只是比第一、第二两弦高一均(八度),并不是一条变宫弦,一条变徵弦。我国七声音阶的组织,《新唐书·礼乐志》说得很清楚,它说:"七声由浊至清,一、宫,二、商,三、角,四、变徵,五、徵,六、羽,七、变宫。"(2)关于各音的距离,陈澧的《声律通考》亦说得很详细。他说:"宫与商,商与角,角与变徵,徵与羽,羽与变宫,皆隔一律(即是一个大二度);变徵与徵,变宫与宫,皆相连二律不隔也(即是一个小二度,即半音)。"这就是中国第一种七声音阶的组织。有拉丁字母表示之如

下(假定从c音起):

c，d，e，#f，g，a，b，c。
宫，商，角，变徵，徵，羽，变宫，宫。

这个音阶叫正宫调,也叫正黄钟宫(荀勖称为正声调),与西洋寺院音阶第五种的Lydian相同。这音阶究竟是什么时候发明的,或从西域传来的,因为缺少乐谱的史料,早已无可稽考。但是以理测之,大约总在晋朝或晋朝之前,因为晋朝荀勖所作的十二篴(即今日之箫)制,已经有三种七声音阶,如下表:

第一种叫正声调{黄，太，姑，蕤，林，南，应，黄
c，d，e，#f，g，a，b，c^1}

即正宫调,西洋的Lydian相当;

第二种叫下徵调{林，南，应，黄，太，姑，蕤，林
g，a，b，c^1，d^1，e^1，$\#f^1$，g^1}

即正徵调,西洋的Ionian相当;

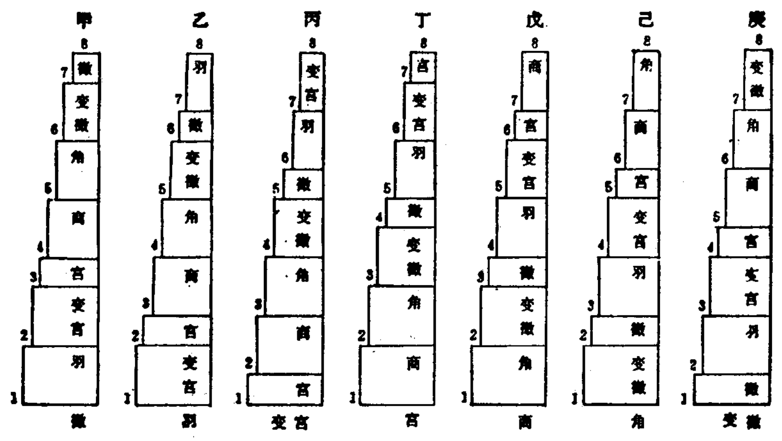
第三种叫清角调{姑，蕤，林，南，应，黄，太，姑
e，#f，g，a，b，c^1，d^1，e^1}

即大石角,西洋的Aeolian相当。

荀勖的篴制所论,事实上虽然有这三种音阶,但形式上,他却希望只用第一种,因为第二种从林钟起,到第四音便觉得低了一律(即半音),所以他声明这个音是借用的。第三种从姑洗起到三、第四、第六、第七四个音均低了一律,所以他声明这四个音"非正"音。这都是因为六孔的箫笛不能把一种音阶吹成十二个调(这调字是指起调音—key-note—如C调D调之类)的缘故。所以他按照十二律的度数,制成十二支箫(古名篴),就想把第一种音阶(正声调)吹成十二个调。但是根据陈澧的解释,事实上已经有三种七声音阶了(如上表所示)。每一支箫吹三种音阶,十二支箫,就可以吹出三十六个调。后来萧衍(即梁武帝)始将每笛吹成七种音阶,他自造十二笛,共吹成八十四调。《旧五代史》载:"兵部尚书张昭等议曰:'……梁武帝素精音律,自造四通十二笛,以鼓八音,又引古五正二变之音,旋相为宫,得八十四调。……"[3]《隋书·音乐志》所讲万宝常的八十四调与郑译的八十四调,均在箫衍之后,他们的法子,或间接从萧衍传来,或彼此不谋而合。总之,中国的七种七声音阶,演成八十四调,确系在五代时候发明的无疑。现在把七种七声音阶的组织,用图表示之如下页:

七种七声音阶之中,丁种成立最早,荀勖叫它"正声调";其次成立的是甲、已两种,甲种荀勖叫"下徵调"(即今日西洋的大音阶—major),已种荀勖叫"清角调"(即今日西洋的小音阶—minor),以上两种即Zarlino发见之大小两调;其余乙、丙、戊、庚四种成立最后;

丙、庚两种大概属于理想的,实际上很象没有用过。



(上图内各图分七级,有五个大级,两个小级,小级表示半音)
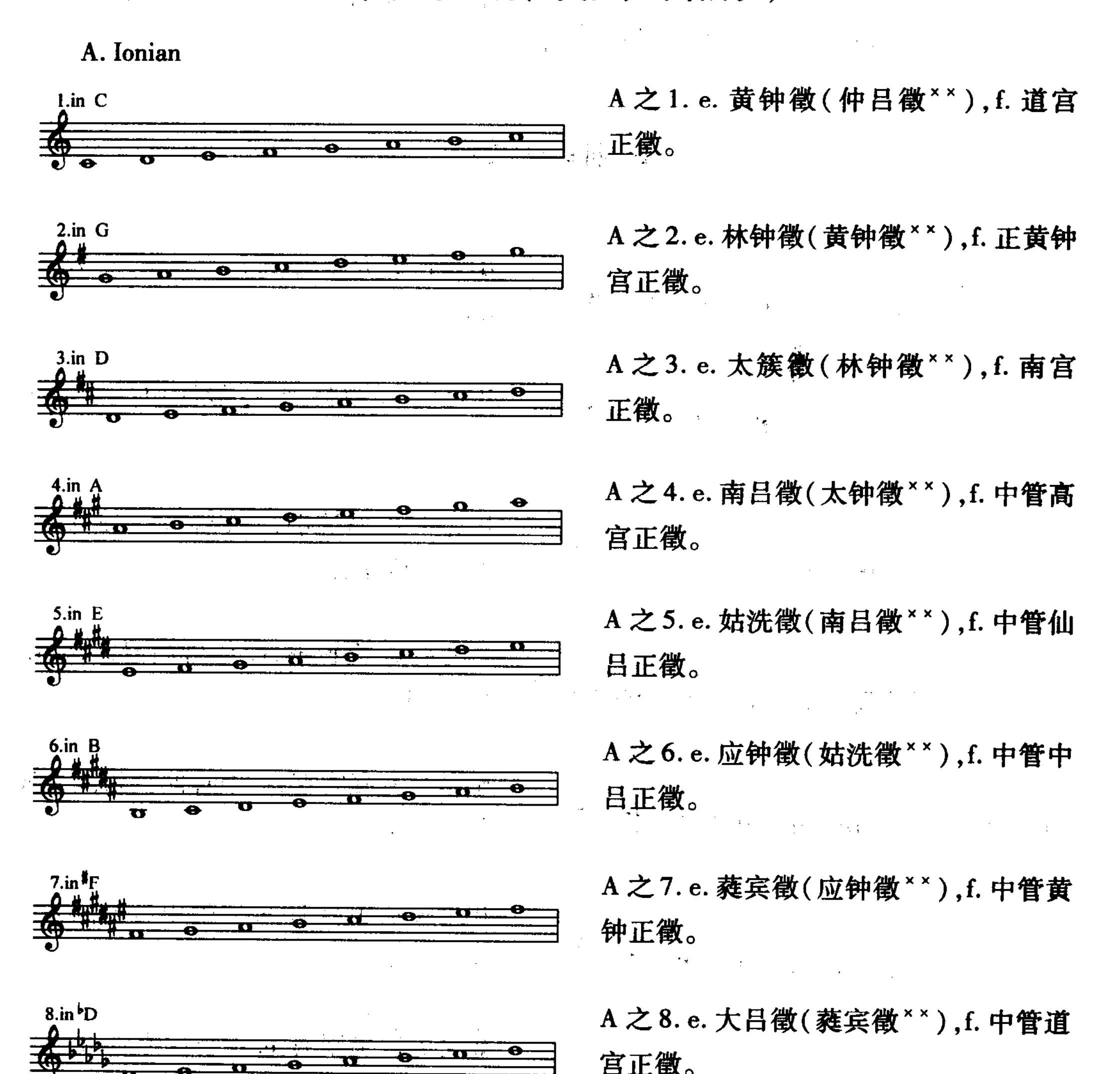
(丁) 名目繁杂的八十四调

八十四调在五代时候(约民国前1400年顷)发明之后,一直到宋代,改变了许多名目,读史的人若不细心比较,往往弄到头晕眼花,还是一个不得要领。这都是因那个时代未曾发明有键乐器之故。现在把八十四调分作A、B、C、D、E、F、G七个表,每表用五线谱排成十二个调。左边是西洋调名;右边是中国历代所用的调名;用"b"表示的是《新唐书·礼乐志》所载雅乐调名;用"c"表示的是《新唐书·礼乐志》的俗乐调名;《宋史·乐志》、蔡元定《燕乐书》、《辽史·乐志》及沈括《补笔谈》所载均用"c"表示;《唐会要》所载的名目用"d"表示;宋仁宗《景祐乐髓新经》所载名目用"e"表示;张炎《词源》所用名目用"f"表示。各表里边有括弧的名目都是俗名而有错误的,这些名目应该一律删去不用,免致乱人耳目;至于括弧里边有两颗星"××"的,并不是名称,而是一种解释。譬如A表第一个黄仲徵之后括弧内之"仲吕徵××",说明以仲吕为宫时的徵调;又如B表第一个太簇羽之后(仲吕羽××),也是说明以仲吕为宫时的羽调。其余各调与G表括弧内所载,都是一样的说明。这些说明,严格讲起来似乎有用,但是在不懂宫商的人看见,仍旧觉得眼花,到底不如把它删掉,较为妥当。

C表括弧内……角的"角"字,就是变宫。《宋史·乐志》说"以变宫为角";蔡元定《燕乐书》说"闰为角"。所以《乐髓新经》所谓"角"也是"变宫";《词源》所谓"闰"就是"角",也就是"变宫"的意思。试从A表到G表把各调的名称计算一下,除掉本来名目有八十四个之外,别的名目还有九十二个,连括弧内的名目七十个(里头是三十六个——括弧内有××号的——是说明本名用的;有三十四个是俗工滥用名称),一共二百四十六个。平均每一种音阶有三十五个名称,安得不令人心乱。其实括弧里头的一概可以删去;本篇所列各表预备给人家检查用的,所以暂且一齐列入。八十四调之中,唐、宋、辽俗乐(燕乐)所用实际上也不过只有二十八调,就是宫声、商声、角声、羽声各七调(每种的1、2、

3、9、10、11、12号)。其余五十六调,《景祐乐髓新经》同张炎的《词源》才把它们尽数列出;但是以理测之,当时并没有全用——尤其是变宫、变徵二十四调——不过姑备一格,以备参考罢了。表面上名为八十四调,其实音阶形式只有七种(A、B、C、D、E、F、G,即第四节"丙"款内七种七声音阶组织表的甲、乙、丙、丁、戊、已、庚),不过每种可以依照音高的不同,分作十二个调。在这七种音阶之中,徵声即西洋的大调(major),角声即西洋的小调(minor),宫声十二调又名正调,羽声十二调又名平调,宫声与羽声的比例,和西洋的大调小调一样。此外商声十二调也是国乐常用的音阶。本篇所举不过暂时列表,以便查览;将来如有机会,还要把古曲翻成五线谱,详细比较,说明一切。

A. 徵声十二调(荀勖叫"下徵调")



A之1. e. 黄钟徵(仲吕徵$^{\times\times}$),f. 道宫正徵。

A之2. e. 林钟徵(黄钟徵$^{\times\times}$),f. 正黄钟宫正徵。

A之3. e. 太簇徵(林钟徵$^{\times\times}$),f. 南宫正徵。

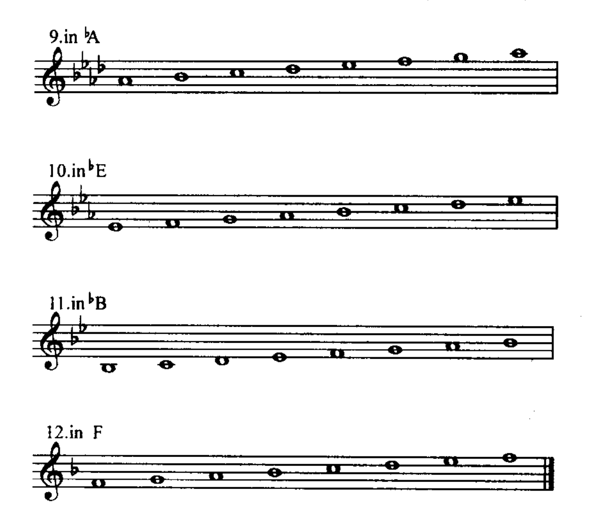
A之4. e. 南吕徵(太钟徵$^{\times\times}$),f. 中管高宫正徵。

A之5. e. 姑洗徵(南吕徵$^{\times\times}$),f. 中管仙吕正徵。

A之6. e. 应钟徵(姑洗徵$^{\times\times}$),f. 中管中吕正徵。

A之7. e. 蕤宾徵(应钟徵$^{\times\times}$),f. 中管黄钟正徵。

A之8. e. 大吕徵(蕤宾徵$^{\times\times}$),f. 中管道宫正徵。



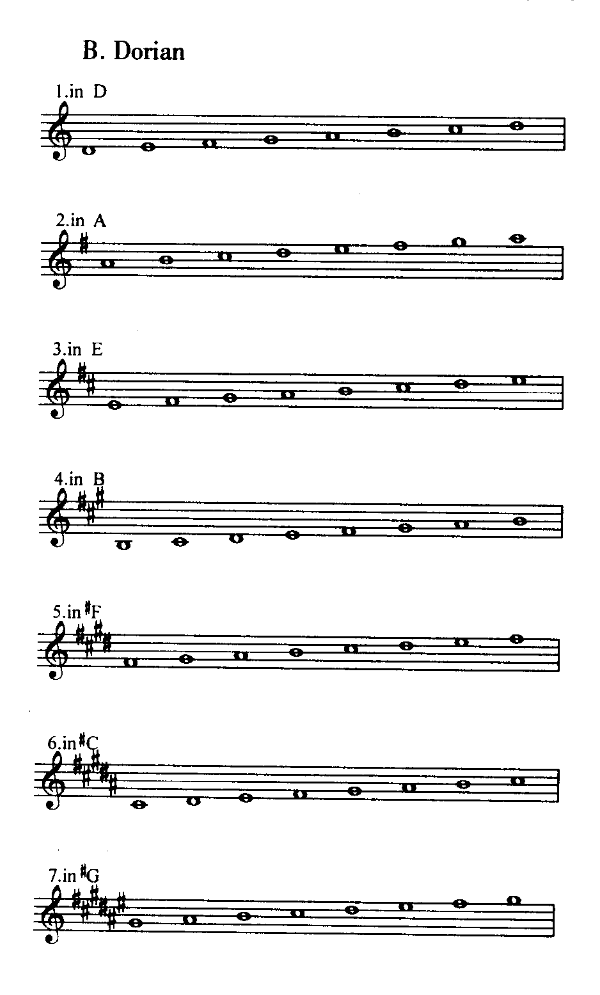
A之9. e. 夷则徵(大吕徵××),f 高宫正徵。

A之10. e. 夹钟徵(夷则徵××),f. 仙吕正徵。

A之11. e. 无射徵(夹钟徵××),f. 中吕正徵。

A之12. e. 仲吕徵(无射徵××),f. 黄钟正徵。

B. 羽声十二调



B之1. a. 太簇羽,c. f. 正平调,e. 平调,f.(仲吕羽××)。

B之2. a. 南吕羽,c. 般涉调,f.(黄钟羽××)。

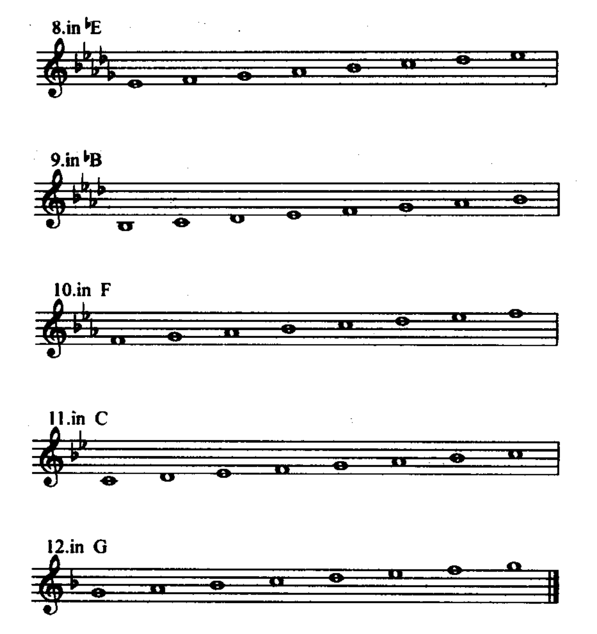
B之3. a. 姑洗羽,c(南吕调),e. 高平调,f.(林钟羽××)。

B之4. a. 应钟羽,e. 中管高般涉调,f.(太簇羽××)。

B之5. a. 蕤宾羽,e. 中管仙吕调,f.(南吕羽××)。

B之6. a. 大吕羽,e. 中管中吕调,f.(姑洗羽××)。

B之7. a. 夷则羽,e. 中管黄钟羽,f. 中管羽调(仲吕羽××)。



B之8. a. 夹钟羽,e. 中管平调,f. 中管正平调(蕤宾羽ˣˣ)。
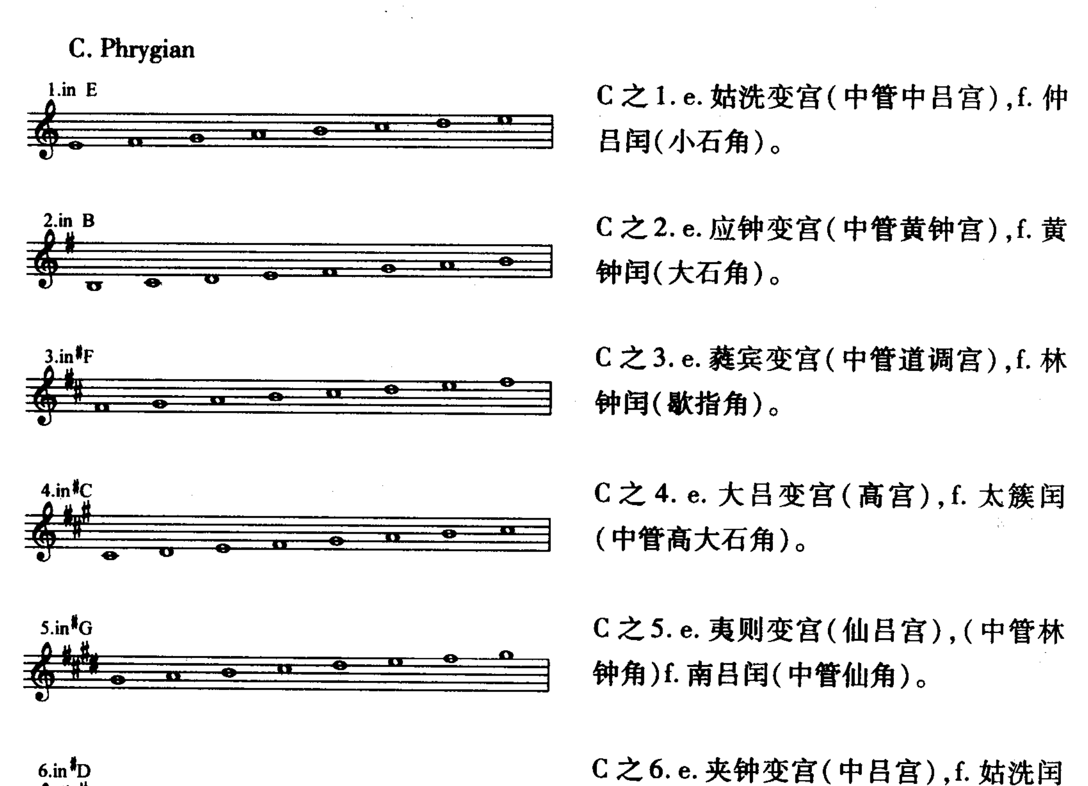
B之9. a. 无射羽,c. 高般涉调,f. (大吕羽ˣˣ)。

B之10. a. 中吕羽,c. e. 仙吕调,f. (夷则羽ˣˣ)。

B之11. a. 黄钟羽,c. (中吕调),f. (夹钟羽ˣˣ)。

B之12. a. 林钟羽,c. (黄钟调),e. (黄钟羽),f. (无射羽ˣˣ)。

C. 变宫十二调



C之1. e. 姑洗变宫(中管中吕宫),f. 仲吕闰(小石角)。

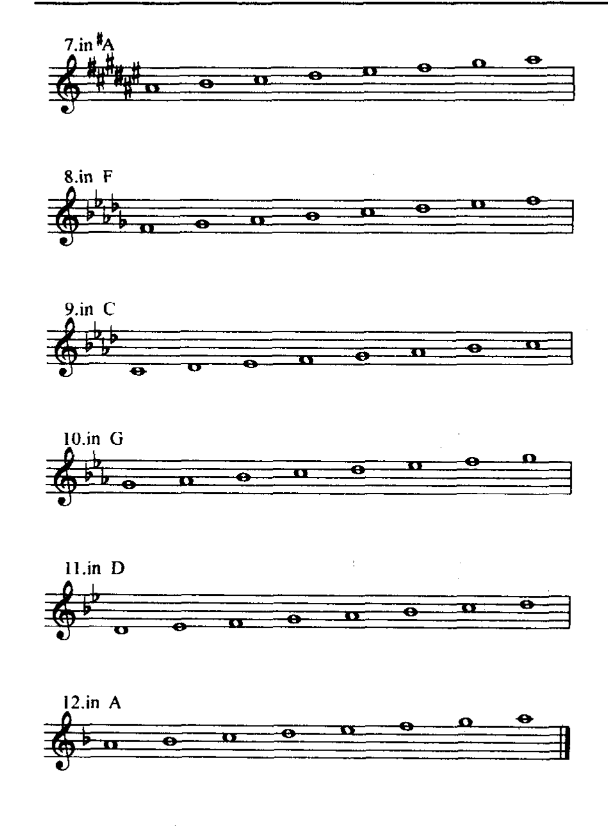
C之2. e. 应钟变宫(中管黄钟宫),f. 黄钟闰(大石角)。

C之3. e. 蕤宾变宫(中管道调宫),f. 林钟闰(歇指角)。

C之4. e. 大吕变宫(高宫),f. 太簇闰(中管高大石角)。

C之5. e. 夷则变宫(仙吕宫),(中管林钟角)f. 南吕闰(中管仙角)。

C之6. e. 夹钟变宫(中吕宫),f. 姑洗闰(中管双角)。



C 之 7. e. 无射变宫(黄钟宫),f. 应钟闰(中管越角)。

C 之 8. e. 仲吕变宫(道调宫),f. 蕤宾闰(中管小石角)。

C 之 9. e. 黄钟变宫(正宫调),f. 大吕闰(高大石角)。

C 之 10. e. 林钟变宫(南吕宫),f. 夷则闰(商角)。

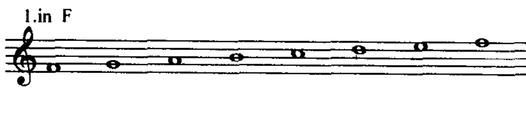
C 之 11. e. 太簇变宫(中管高宫),f. 夹钟闰(双角)。

C 之 12. e. 南吕变宫(中管仙吕宫),f. 无射闰(越角)。

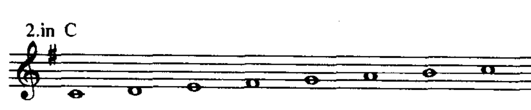
D. 宫声十二调(荀勗叫“正声调”)



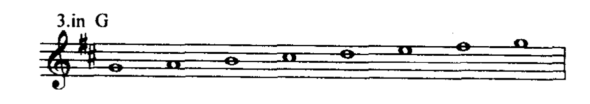
D. Lydian



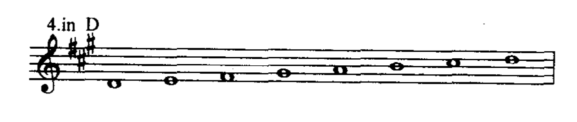
D 之 1. a. 仲吕宫,b. c. 道调宫,f. 道宫。
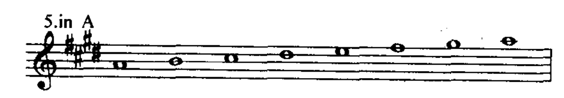


D 之 2. a. 黄钟宫,b. 正宫,d. 正宫调,f. 正黄钟宫。



D 之 3. a. 林钟宫,b. 函钟宫,c. f. (南吕宫)。



D 之 4. a. 太簇宫,e. f. 中管高宫。



D 之 5. a. 南吕宫,e. f. 中管仙吕宫。

6.in E

D之6.a.姑洗宫,e.f.中管中吕宫。

7.in B

D之7.a.应钟宫,e.f.中管黄钟宫。

8.in♭G

D之8.a.蕤宾宫,e.中管道调宫,f.中管道宫。

9.in♭D
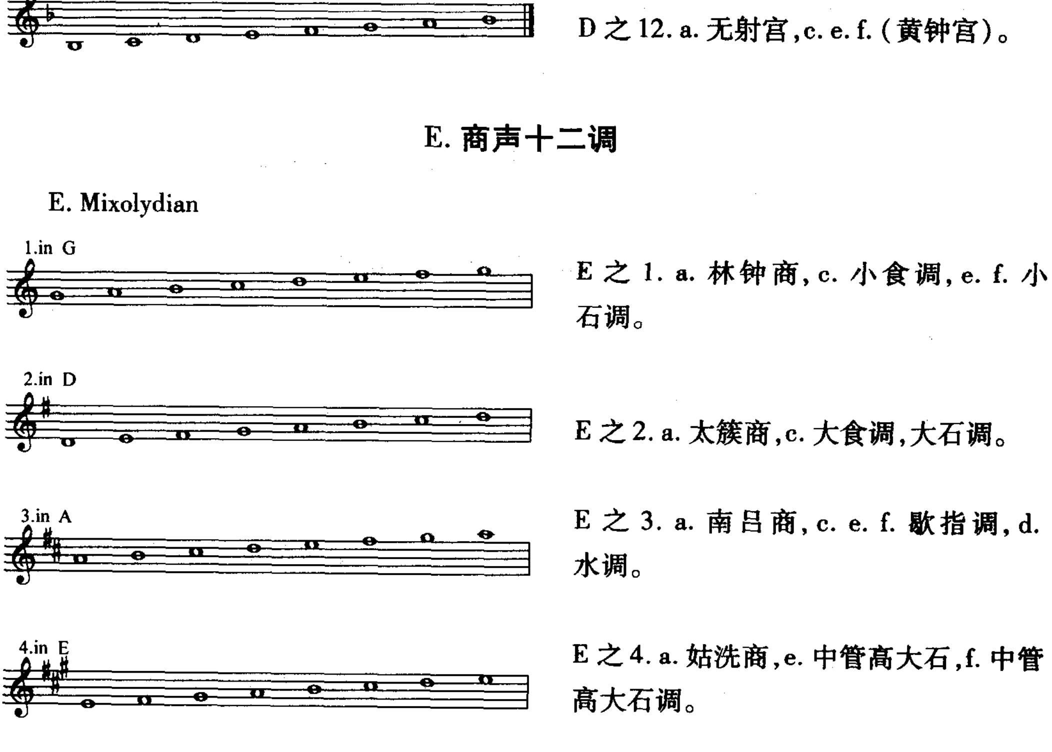
D之9.a.大吕宫,c.e.f.高宫。

10.in♭A

D之10.a.夷则宫,c.e.f.仙吕宫。

11.in♭E

D之11.a.夹钟宫,b.圜钟宫,c.f.(中吕宫)。



12.in♭B

D之12.a.无射宫,c.e.f.(黄钟宫)。

E.商声十二调

E. Mixolydian

1.in G

E之1.a.林钟商,c.小食调,e.f.小石调。

2.in D

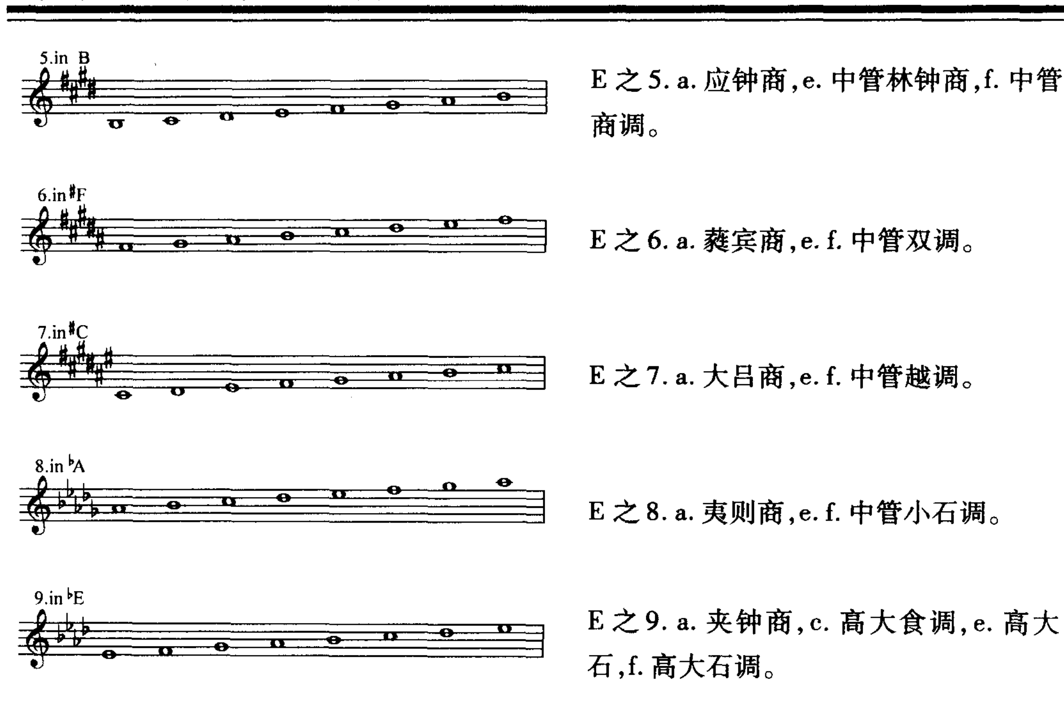
E之2.a.太簇商,c.大食调,大石调。

3.in A

E之3.a.南吕商,c.e.f.歇指调,d.水调。

4.in E

E之4.a.姑洗商,e.中管高大石,f.中管高大石调。



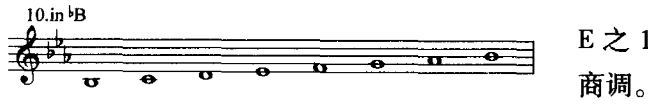
E之5. a. 应钟商,e. 中管林钟商,f. 中管商调。

E之6. a. 蕤宾商,e. f. 中管双调。

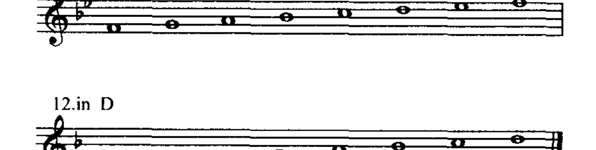
E之7. a. 大吕商,e. f. 中管越调。

E之8. a. 夷则商,e. f. 中管小石调。

E之9. a. 夹钟商,c. 高大食调,e. 高大石,f. 高大石调。



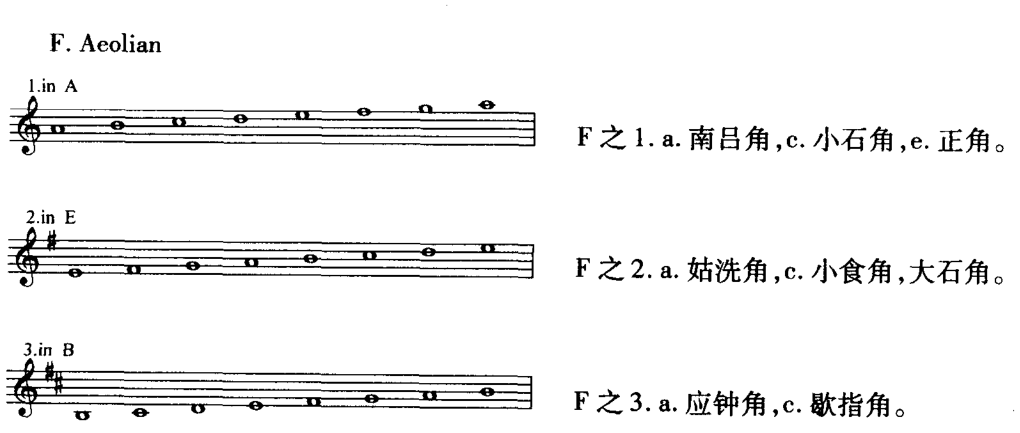
E之10. a. 无射商,e.(林钟商调),f. 商调。



E之11. a. 仲吕商,c. e. f. 双调。

E之12. a. 黄钟商,c. e. f. 越调。

F. 角声十二调(荀勗叫“清角调”)



F之1. a. 南吕角,c. 小石角,e. 正角。

F之2. a. 姑洗角,c. 小食角,大石角。

F之3. a. 应钟角,c. 歇指角。

4.in ♯F

F之4. a. 蕤宾角。

5.in ♯C

F之5. a. 大吕角。

6.in ♯G

F之6. a. 夷则角。

7.in ♯D

F之7. a. 夹钟角。

8.in ♭B

F之8. a. 无射角。

9.in F

F之9. a. 仲吕角,c. 高大食角,高大石角。

10.in C

F之10. a. 黄钟角(林钟角)。

11.in G

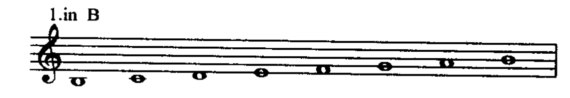
F之11. a. 林钟角,c. 双角。

12.in C
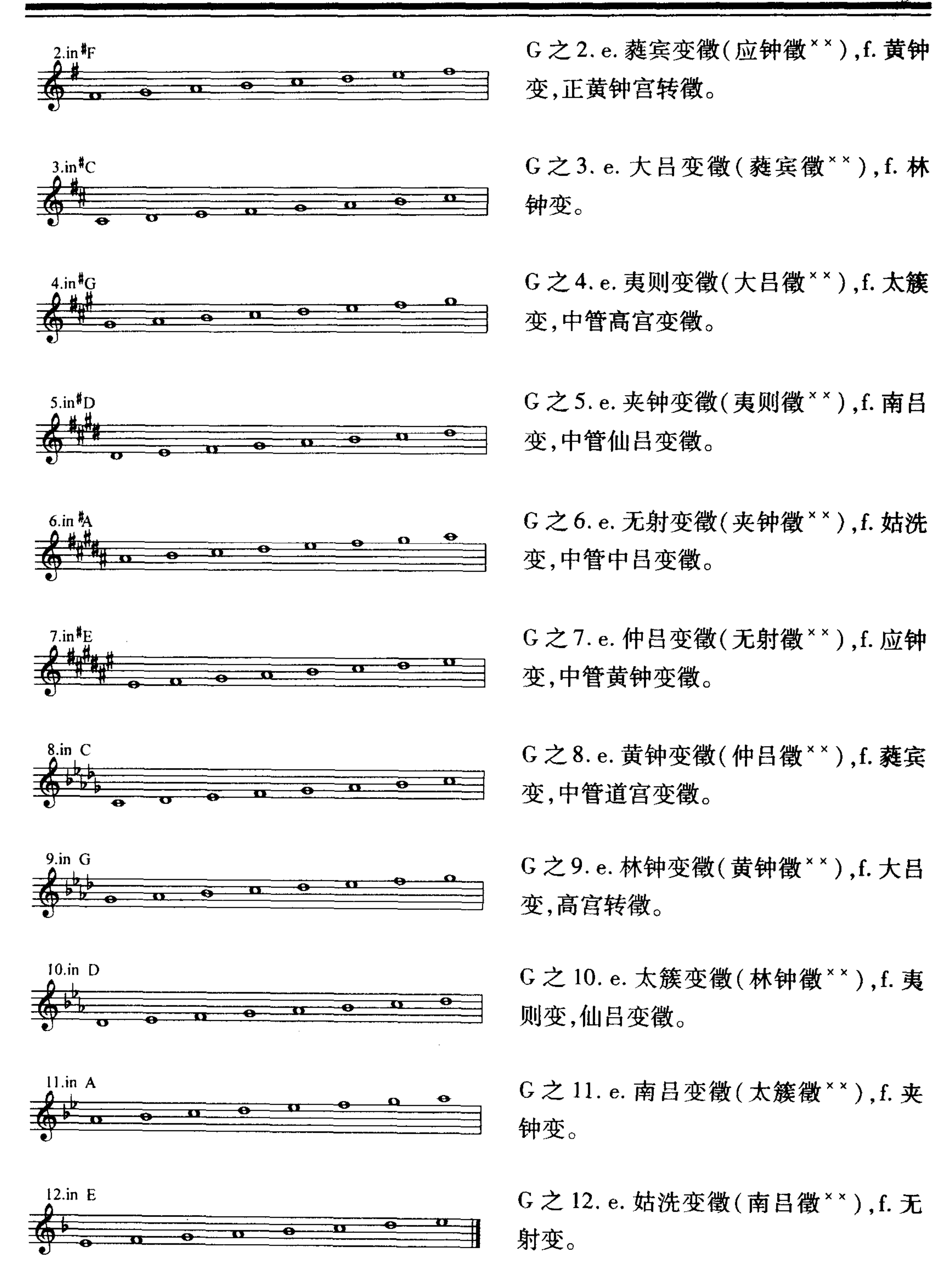
F之12. a. 太簇角,c. 越角。

G. 变徵十二调

G. Locrlan(Hypophrygian)



G之1. e. 应钟变徵(姑洗徵××),f. 仲吕变,道宫变徵。



G 之 2. e. 蕤宾变徵(应钟徵××),f. 黄钟变,正黄钟宫转徵。

G 之 3. e. 大吕变徵(蕤宾徵××),f. 林钟变。

G 之 4. e. 夷则变徵(大吕徵××),f. 太簇变,中管高宫变徵。

G 之 5. e. 夹钟变徵(夷则徵××),f. 南吕变,中管仙吕变徵。

G 之 6. e. 无射变徵(夹钟徵××),f. 姑洗变,中管中吕变徵。

G 之 7. e. 仲吕变徵(无射徵××),f. 应钟变,中管黄钟变徵。

G 之 8. e. 黄钟变徵(仲吕徵××),f. 蕤宾变,中管道宫变徵。

G 之 9. e. 林钟变徵(黄钟徵××),f. 大吕变,高宫转徵。

G 之 10. e. 太簇变徵(林钟徵××),f. 夷则变,仙吕变徵。

G 之 11. e. 南吕变徵(太簇徵××),f. 夹钟变。

G 之 12. e. 姑洗变徵(南吕徵××),f. 无射变。

---

* 本篇最初在《音乐院院刊》第 1 号(1928 年 5 月 13 日)、第 2 号(1929 年 6 月 1 日)和第 3 号

(1929年7月1日)连载,至"(四)七声音阶"之"(丙)中国的八十四调说"一节,未及载完;后全文重载于1930年4月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第1号。

(1) 今称扬琴。

(2) 以上引文见《新唐书》卷二十一《礼乐志》,原文为:"一宫二商三角四变徵五徵六羽七变宫,其声系浊至清为一均。"

(3) 以上引文见《旧五代史》卷一百四十五《乐志》。

黎青主《乐话》序*

青主先生:

日前得读大作《乐话》一书,先生以一滴滴的眼泪写出来的说话,不但使人感动,而且征引不少欧西各国音乐家的名言,均为中国音乐界所未经见的。先生此作,不只为音乐界开一条新路,简直是为一般初学音乐的指导了。我国人关于旧诗,词,曲,均有诗话,词话,曲话之作,或为一般人及初学入门的说话,或以记述作家的事实,其在文艺上的贡献及考古上的参考,功绩实在不少。独音乐一道,前人始终未曾谈及,至于以贯通欧西音乐的原理来谈音乐,则自始即无人作此种“乐话”;然则先生此作,岂不更难能可贵吗?

先生于引证欧洲音乐家名言之外,更选择 Heine, Schiller, Chamisso,各家名诗为乐话之助,尤其引人入胜。先生以明洁流畅的笔墨,发挥尽致,我敢说不独我音乐界的人看了《乐话》,便非终卷不能自休,即在未学音乐的人,恐怕看了亦必油然对于音乐发生不少的兴味。我在先生此书出版之先,敢为先生预说一名肯定的话。先生此书在音乐界上贡献总算很大的成功了。

萧友梅

民国 18 年 12 月 11 日

---

* 本篇作于 1929 年 12 月 11 日,载于编入“国立音乐专科学校丛书”的黎青主《乐话》(1930 年 9 月,商务印书馆初版)一书。黎青主(1893——1959)原名廖尚果,又名青主、黎青、廖青主,广东惠阳人,音乐学家、作曲家,时任国立音乐专科学校校刊编辑和《乐艺》季刊主编;《乐话》是他撰写的阐述音乐美学问题的专著。

国立音乐专科学校发刊诗歌旨趣*

音乐和诗歌是有一种极密切的关系，学作曲的人不懂得诗歌，怎能够创作歌剧和乐歌？研究声音的人不懂得诗歌，又怎能够把诗歌的灵魂，依照诗人的意旨，用你的声音演唱出来呢？就一个研究器乐的人亦非懂得诗歌不可，因为器乐是免不了要和声乐合作的。一个学钢琴的人，不是很应该学习乐歌的伴奏吗？如果你是诗歌的门外汉，那么，你的伴奏怎能够和唱歌人的艺能和合为一呢？

因为这种种缘故，所以国立音乐专科学校特设有诗歌一科[1]。

关于诗歌的本身，于是发生问题了。

1. 旧诗的选择。中国旧日那种唱酬和咏物的诗，是很少足以用来作曲的。用典太多和辞句深奥的诗，亦是不适合用来作曲。所以我们关于旧诗的选择，应以下列各点为标准：

（1）必要它是用来抒写人们内界的情感，所有违背这条定律的，概不采用。因为依照世界的诗学和作曲法来说，只有抒写人们内界的情感生活的诗，才可以拿来唱。

（2）我们要多选取一些豪迈和欢乐的诗词，一切无病呻吟的萎靡不振的诗词，概不选取。因为乐歌的效用在鼓舞人的志气，振作人的精神，除使我们得到无上的慰安之外，兼可以得到人生的最高意义。

（3）音乐是半点虚伪都没有的，只有实在自然的诗才可以拿来唱，一切装模作样，语不由衷的诗，就算是七宝楼台，也不过徒然眩人眼目，不入我们选取的范围。

2. 新诗的创作。依照最新的作曲法，只要是诗，都可以播诸音律。不过这种最新的艺术乐歌，我们虽然也要讲求，而当务之急，却还是一般人所称为旧式的乐歌。依照旧日的作曲法，对于诗的选择范围，自然是较为狭小。太长的诗句是不合用来作曲的，没有一个整个和合的好好的结构的诗，亦不可以用来作曲。尤其是，一首新诗必要可以用正当的朗诵方法拿来朗涌，然后才可以依照正当的朗诵方法把它播诸音律。所以一首用来作曲的新诗，是要依照正当的朗诵方法作成。我的朋友青主博士是一个会作曲的诗人，他的诗不论是属于哥德、海涅这一派，抑或是最新的表现派，都是依照正当的朗诵方法作成的。因为是依照正当的朗诵方法作成，所以最适合于朗诵（不是我国旧日的吟哦），亦最适合于作曲。不错，青主博士的诗选——《诗琴响了》[2]——里面，很有一些诗，在旧派的作曲家看来，是不大适合用来作曲的，但是，凭着新的作曲法，《诗琴响了》里面的诗是每一首

都可以拿来唱的。就除了那些只宜于新派作曲的诗之外，象他的《贝多芬(Beethoven)》、《啊，青春，原来是你》、《钢琴》、《神圣的音乐》、《艺星》、《逍遥游》、《易水的送别》、《人定胜天》、《我劝你》、《最良好的艺术眷属》、《得意的歌》、《深夜的车声》、《暮春》、《春别》、《我自从看见她》、《你，我的存在》……诸如此类，只就原诗读来，不已经是好象一首乐歌一样吗？我因此把青主博士的《诗琴响了》列为本校丛书之一，并盼望这一集依照朗诵方法作成的新声，能够在中国得到很大的同情，从此依照朗诵方法作成的新诗日益众多，自不会有缺乏正当的适合用来作曲的新诗之叹了。我因为把《诗琴响了》收入本校的丛书里面，所以特把我对于本校发刊诗歌的旨趣叙述如此。

萧友梅

中华民国19年3月19日

---

* 本篇作于1930年3月19日，载于编入"国立音乐专科学校丛书"的黎青主《诗琴响了》(1931年5月，商务印书馆初版)诗集。

(1) 指国立音专开设有"国文、诗歌"课程。

(2)《诗歌响了》诗集共收录青主73首诗作，并载其《怎样创作诗的艺术》一文。萧友梅在本文列举的诗篇，均见此诗集。

《乐艺》季刊发刊词*

凡能够勉强成就一件认为很应当建立的一种事业，无论如何，总没有不觉着愉快的。不过愉快是咀嚼已往的况味，登时往往发生未来的前途的忧虑，好象怎样方能够保持这事业的存在，或者怎样扩充光大之及其它的怎样……怎样……。那个计划及想象的一会儿，忧虑即伴着重重叠叠的怒生出来了。而且愉快和忧虑当中，仍旧萦绕着一层杌陧沉吟的态度，就是那幸而成就的一事业，向有成绩的前辈或他人所努力成就的同样事业比较一下，所谓杌陧沉吟的态度，虽不必自惭形秽，也就不安之甚了。然而鼓起奋发的勇气，亦在乎此。我这种体察，大约办过事的人，都有这种经验吧。如今别的不讲，我们中华民国算是成立了一所音乐专科学校了，其附带而在应有之列的音乐杂志出版，亦幸而组织了"乐艺社"(1)，由该社出版部编成第一期《乐艺》(即音乐杂志)了。这一种事业的建立，本来算不得一件在世界与一国家及社会有什么大了不得的，前所谓愉快的咀嚼，有什么其味无穷呢。但是在我们代表欲做而未做的能做者，经手侥倖告成一个小小的雏形，仿佛告诉人们，有一件或者可以供给知道和批评的东西出现了。除我们当事人自不免沾沾获得一些安慰，而同时悬想，亦似乎未至于毫不值得社会上一滴滴的注意吧。

学者是应该虚心的，出版物是供人批评的，这两个天然的定理，来到我们这个小小的诞婴的《乐艺》头上，当然不能成为例外。我们社中同人，统通的承认重视那个定理，欢迎各界的提示，那是不消说的；在我个人，对着这一束稿子，不期然而然的发生一种感想，姑借余白简单的表露一下。

我生性是趋于实做一方面的，我并不是一个感觉极敏锐者，但有印象极深的，亦免不了有回忆的映现。即如在我学习乐学的德国莱府(Leipzig)的国立音乐院的一件事，我如今可想起来了：在西历1843年，德国音乐家曼德孙(Mendelssohn，1809——1847)在莱府地方创办一所不甚完全的音乐院，到1876年才改为国立，再迟至1887年方始完成而建筑伟大的校舍及齐全各项的设备。而当1834年顷，有苏门(R. Schumann，1810－1856)者，与J. Knorr、L. Schunke、Fr. Wieck三人，在莱府创编一种《新音乐杂志》(《Neue Zeitschrift fuer Musik》)，苏门即任主编。原来苏门是一个非本愿学习而仍学成的法律学者，乃卒自顺其嗜好音乐而做了一个音乐家的。他主编杂志时，非常的鼓励奖掖后起者，好象疏朋(Chopin，波兰音乐家)咯，白兰士(Brahms)咯等，都因此成名为大作曲家，是实在受苏门的鼓励奖掖的。苏门当时亦担任曼德孙所创办之音乐院的第一期教授。这个音乐院是我

在那里留学的,所以知得上面所讲的一段轶事。

看看我们学校亦成立五个学期了,而小小的音乐杂志《乐艺》,亦算第一期出版了。我断不是拿曼德孙所创办的莱府音乐院及苏门主编的《新音乐杂志》,及曼德孙、苏门、疏朋、白兰士诸士来况较我们,因为以诸氏的技能和那边的音乐教育基础,及社会环境、人们的趋尚嗜好,与我们中国都无况较的可能。但事在人为,只怕不做,努力向前,人有良好的榜样给我看,我们拿来督励自己,不把望尘不及来灰自己的心,更不应设种种虚妄的幻想来自欺欺人,这就是最笨的我的一些微愿及想与同人共勉的;又不仅是办这一个初生的小小杂志如此,大约是无论办什么事都应如此吧。《论语》有"一则以喜,一则以惧"的两句,我想断章取义,拿来结束我写本杂志发刊词的小见解,及回忆我母校一段轶事的感触;而想得到一种互勉的效果,那就是所谓"求则得之"了。

---

* 本篇原载1930年4月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第1号,原题"发刊词",前有作者引语如下:

"本刊付印时,适值抱恙,不能执笔,特请易韦斋先生代为书此,谨识数语,以表谢忱。萧友梅识。"

《乐艺》季刊是国立音乐专科学校乐艺社编刊的音乐杂志,主编青主,自1930年4月至1931年7月,共出1卷6号。

(1) "乐艺社"是萧友梅、周淑安、黄自、易韦斋、朱英、吴伯超等发起,由国立音专同人组成的一个音乐文艺社团,成立于1929年11月。该社除编刊《乐艺》季刊外,还曾进行征求歌词、举办音乐会等活动。

介绍赵元任先生的《新诗歌集》*

这十年来出版的音乐作品里头，应该以赵元任先生所作的《新诗歌集》为最有价值。赵先生虽然不是向来专门研究音乐的，但是他有音乐的天才，精细的头脑，微妙的听觉。他能够以研究物理学、语言学的余暇，作出这本 Schbert 派的艺术歌（art song）出来，替我国音乐界开一个新纪元，更值得我们的崇敬。赵先生这本歌集出世之后，教我们不能不称呼他做“中国的 Schubert”，因为他的歌曲作法，完全是 Schubert 作的一路。这个称号，我想赵先生——不必客气——也要承认的。

我们不但十分欢迎他提倡这种作法，并且希望他在最短期间内，出版他的第二、第三……集，供给我们声乐科做教材之用，因为声乐一科是万万不能专唱外国作品的，就表情方面看来，中国人当然最适宜是用国语唱本国的歌词。我说这句话，并非不赞成唱外国歌，并非不赞成外国歌词。不过，我们知道在未唱外国歌之前，先要把外国文的发音学得烂熟，把歌词的意思十分了解，唱时方才可以把歌里的精神表现出来。试问今日学生学唱歌的，是否个个对于上述两点十分注意？在洋化的上海，也不过以为吱哩咕噜唱几句英文歌，就算能事，就可以够出风头罢了。

就歌词一方面看来，《新诗歌集》里头一共有十四个歌，其中除掉《秋钟》一首是赵先生的自作词之外，只有十二首半是近人的作品（《瓶花》上半首还是旧诗[(1)]）。赵先生费了六年的光阴，只选得这十二首半歌词，做他作曲的资料，这是什么缘故呢？我想大概不出下面两个原因：

第一、近来新诗作品并不少，可惜作诗者未有预备给人家谱曲，所以作成的诗歌，百分的九十九，只宜于读，不宜于歌唱。

第二、新诗作者为保留他的著作权，往往不愿送给作曲者做歌曲的资料。

对于第一点，我希望热心提倡新诗的诗人——指肯贡献他的歌词于音乐界的——对于音乐，尤其是音节方面，稍为注意，将来作成的诗歌，必定容易入谱。作曲者把他的歌词谱成歌曲之后，将来比较可以容易流传，国人所得的印象，比较看读得来的还要深。对于第二点，我希望新诗人对于作曲者要采用他的作品做歌曲资料时，不必客气的提出具体报酬的要求。这样一来，新歌曲自然可以一天多一天了。

* 本篇原载1930年4月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第1号。赵元任(1892——1982),江苏武进人,语言学家、作曲家,时任中央研究院历史语言研究所语言组主任;《新诗歌集》是他的创作歌曲集(1928年商务印书馆初版),其中收录其自1922年起所作歌曲十四首。

(1) 指《瓶花》一歌的上半首歌词,采用的是宋代诗人范成大的七绝诗《瓶花》二之一(该歌下半首用胡适的白话诗《瓶花》为歌词)。

我对于X书店的乐艺出品的批评*

去年我收到X书店出版乐谱约二十余种，内中有同学青主君的一篇《大江东去》[1]在里面。我认识青主君是在民国元年，我当时只知道他很喜欢研究音乐，但是并不知道他亦研究作曲。待我把他《大江东去》奏过一遍之后，我不禁拍案叫绝，我于是始知青主君亦是一位有创作天才的音乐家。看他不怕挨骂，用种种崭新的和弦，描写苏东坡的追想中所见的种种景象，他的魄力可以跟Liszt比拟；从"遥想公瑾当年"这一句起一直到末句，又象一段表情歌剧，非常动听，直可当创作这两个字而无愧。即使东坡复生，我想亦不能象青主君这样用声音把他的词意表现出来。

我和青主君在柏林握别之后，足有十年未有见面，连他的住址我亦不知道。那次因为得见他的《大江东去》，我才得到和他见面的机会，这一段事实，在我批评X书店的乐艺出品之前，是值得我拿来在这里说一说的。

年来国内的书店，好象雨后春笋，怎么样的书店都有，独没有把全力集中在乐艺身上的书店。X书店是一间把全力集中在乐艺身上的书店，只这一点，即很值得我们嘉许了。

我也曾见过别间书店所介绍的西洋乐歌，大都是在西方的娱乐场里面短期流行的，没有长久的生命的作品。X书店所介绍的乐艺作品，是和别间书店所介绍的大异其趣，它是注重世界的乐艺名作，如Beethoven，Schubert，Schumann，Grieg，Bizet这一般音乐名家不朽的作品，而且译辞优雅，意义正确，和乐音的高低强弱，并没有违背，每篇乐歌之后，兼有极详明精密的解释，足供声乐科教材之用。关于这一点，亦很值得我们嘉许的。

X书店在介绍西方乐艺名作之外，兼出了许多创作乐歌。关于青主君在该书店出版的作品，我上面已大略说过了。此外还有Ellinor Valesby[2]在该书店出版的创作乐歌[3]，以乐艺的新声，谱我国的诗词，是能冥契宋元词曲的菁英，为吾国的音乐界打出一条新路来。Ellinor Valesby这种创作，确实是不可多得的。

我现在对于X书店有两种的期望：

1. 除继续介绍西方乐艺名作之外，兼多介绍一些西方民歌，借以供给国内各学校的音乐教材；

2. 除继续介绍抒情乐歌之外，兼多介绍一些沉雄壮健的作品，或翻译，或创作，借以振作国人那种委靡不振的暮气。

如果X书店能够照我们的期望做去，那么，我国的音乐界，便不会有缺乏良好的音乐

教材之叹了。

---

* 本篇原载1930年4月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第1号。X书店是青主于1928年在上海经营的一家出版乐谱的小书店。

(1)《大江东去》是青主以苏轼(东坡)《念奴娇·赤壁怀古》词谱写的歌曲,作于1920年。X书店于1928年出版此歌单刊谱,其封底有青主《作曲者的话》一文,记叙了创作此歌的经过。

(2)(3) Ellinor Valesby(1895——1969),德国钢琴家、作曲家,毕业于柏林国立音乐大学。时为青主夫人,中译名作华丽丝(有时署廖华丽丝),曾任国立音乐院钢琴讲师、国立音专钢琴兼任教员。她在X书店出版了以中国古典诗词谱曲的《少年游·并刀如水》、《虞美人·春风入鬓眉添晕》、《菊花新·欲掩香帏论缱绻》、《采桑子·转身短棹西湖好》、《菩萨蛮·花明月暗飞轻雾》、《七步诗·煮豆持作羹》等歌谱。

本校第一届学生音乐会*

此次本校教员提议，由各班选出代表者数人，组织第一届音乐会，借以表示本学年之成绩。开会之后虽然颇得各界的赞许，但是我们对于人家称赞我们的话，只可以当作客气话就好了。因为艺术的标准是没有一定的，艺术的进步是无止境的。第一次的成绩虽然大体看来是不错，但是我们不能说：这回的演奏算达到最高点。我们要努力前进，必定要下一次的成绩比这一次的更好，才可以尽我们当教员当学生的义务。因为艺术家如果注重"虚荣"两个字，就如同把自己的死形宣告了一样了。兹将秩序单及各报的记载抄录于下：

[附录一]

本校第一届学生音乐会秩序单

（民国19年5月26日晚9时假座美国妇妇俱乐部举行）

PART I

女声合唱

1. Female Chorus：

From the English Opera《Iolanthe》

"Tripping hither，tripping thither"……A. Sullivan

指挥：胡周淑安先生 Conductor Mrs. S. M. Woo

钢琴独奏

2. Piano Solo：

Prelude No. 15，op. 28……Chopin

陈又新君 Mr. Y. H. Chen（Class Mr. S. Aksakoff）

二部合唱

3. Doulbe Duet：

Thy Face So Like a Flower（《脸如花》）……青主（Tsing Chu）

李文淑、邓敬言、王筍香、朱耀懿女士 Misses：W. S. Li，C. Y. Teng，H. S. Wang，Y. I. Chu

(Class Mrs. E. Valesby)

钢琴独奏

4. Piano Solo:

(1)《Album Leaf》……Jadassohn

夏国琼女士 Miss K. C. Hsia (Class Mrs. E. Levitin)

(2)Impromptu bE Major op.90,No.2……F. Schubert

裘复生君 Mr. F. S. Chin(Class Mrs. E. Levitin)

中提琴独奏

5. Viola Solo:

Cavatina《小歌》……Raff

谭抒真君 Mr. S. C. Tan(Class Mr. R. B. Gerzovsky)

独唱

6. Vocal Solo:

Down Deep within the Cellar……Ficher

张恩袭君 Mr. E. H. Chang(Class Mrs. N. Slavianoff)

琵琶独奏

7. Lute Solo:

《五三纪念》(Chinese Suite)……朱英(Y. Chu)

丁善德君 Mr. S. T. Ting(Class Prof. Y. Chu)

独唱

8. Vocal Solo:

《上山》(Going Up Hill)……赵元任(Y. R. Chao)

常文彬女士 Miss. W. P. Chang(Class Mrs. S. M. Woo)

大提琴独奏

9. Cello Solo:

Andante from Concerto op. 8……H. Heberlein

克吕格君 Mr. K. Kluge(Class Prof. I. Shevtzoff)

钢琴独奏

10. Piano Solo:

Concerto in E Minor,op. 11,1st Part……F. Chopin

李翠贞女士 Miss. C. C. Li(Class Prof. B. Zakharoff)

INTERVAL

PART Ⅱ

大提琴四部合奏

1. Cello Quartel:

   Au Berceau《摇篮曲》……A. Kousnetzoff op.4

   克吕格君、沈松柏君、劳冰心女士、李献敏女士

   Messrs. Kluge, A. Chen ang Misses P. S. Lao. H. M. Li

   (Class Prof. I. Shevtzoff)

   独唱

2. Vocal Solo:

   Aria from Opera《Troubadour》……Verdi

   满福民君 Mr. F. M. Mann(Class Mrs. N. Slavianoff)

   小提琴独奏

3. Violin Solo:

   (1)Canzonetta, from Violin Concerto……P. Tschaikowsky

   (2)Kuiawiak, 2nd Mazurka……Wieniawski

   戴粹伦君 Mr. C. L. Tai(Class Prof. A. Foa)

   四部合唱

4. Triple Mixed Quartet

   (1)《箫》"Flute"(Chinese Folk Song)……Arr. by Mrs. S. M. Woo

   (2)Spfing Song(《春歌》)……Ciro Pinsuti

   指挥:胡周淑安先生 Conductor Mrs. S. M. Woo

   钢琴独奏

5. Piano Solo:

   Prelude and Toccata in D Minor……Lachner

   萨哈罗华女士 miss Fausta Sakharova (Class Mrs. Z. Pribitkova)

   长笛独奏

6. Flute Solo:

   The Whepherd's Idylle《牧歌》……Ernesto Kohler op.58

   劳景贤君 Mr. C. H. Lao(Class Mr. Spiridonoff)

   独唱

7. Vocal Solo:

   Aria from Opera《Tosca》……Puccini

   喻宜萱女士 Miss. I. H. Yu(Class Mrs. N. Slavianoff)

   二钢琴合奏

8. Piano duet

   Valse From Suite op.15, for Two Pianos……A. Arensky

   李献敏、鲍明洁女士 MIsses H. M. Li and M. C. Pao

(Class Prof. B. Z. akharoff)

合唱

9. Chorus:

(1) Toreador Song from "Carmen" ……Bizet

独唱:戴粹伦君 Soloist Mr. C. L. Tai (Class Mrs. S. M. Woo)

(2) Buddhist Chant《佛曲》(Chinese Folk Song)

……Arr. by Mrs. S. M. Woo

指挥:胡周淑安女士 ConductorMrs. S. M. Woo

钢琴伴奏:鲍明洁女士 At the Piano Miss M. C. Pao

[附录二]

纪国立音专之第一届乐会

(见5月29日《时事新报》)

国立音乐专科学校,于月之26日晚,假座美国妇女俱乐部,举行第一届学生音乐会,是晚中西来宾,颇形踊跃,鬓影衣香,盛极一时。9时半开幕,首由该校女生多人合唱西曲,指挥者为该校教授胡周淑安女士,滴滴莺声,煞是动听。次为陈又新君之钢琴独奏,颇得观众赞许。计是晚独奏钢琴者,舍陈君外,尚有夏国琼女士、裘复生君、李翠贞女士及萨哈罗华女士等,靡不抑扬有致,博得好誉,尤以李翠贞女士为最。李文淑、邓敬言、王筍香、朱耀懿女士等二部合唱国曲《脸如花》,声韵幽扬,歌喉婉转。独唱则有常文彬、喻宜萱两女士,张恩袭、满福民两君,或中或西,亦佳亦妙。戴粹伦君之小提琴独奏及独唱,超人一等。丁善德君之琵琶独奏《五三纪念》,悲歌慷慨,感人良深。余如谭抒真君之中提琴独奏,克吕格君之大提琴独奏,劳景贤君之长笛独奏,李献敏、鲍明洁女士之二钢琴合奏,以及克吕格、沈松柏两君,劳冰心、李献敏两女士之大提琴四部合奏《摇篮曲》等,皆博得众宾掌声不少。末为该校参与该届音乐会全体男女学生之合唱《佛曲》,由胡周淑安女士指挥,钢琴伴奏者为鲍明洁女士,一片合拍子的"阿弥陀佛"声,滑稽极矣。闻该校系今春方开办者,竟能有如斯成绩,前途诚未可限量也。

[附录三]

节译5月30日俄文《言报》(The Word)的记载

(前略)该校于5月26日晚假座美国妇女俱乐部举行学生第一次公开演奏会,成绩斐然,且能表现音乐的真义。吾人于其纯熟的技能与镇定的态度,可知其训练之得法。如查先生(1)组之李翠贞,法先生(2)组之戴粹伦,吕夫人(3)组之夏国琼、裘复生,以及其他各学生,均具有特长之天才。至该校声乐组成立不及一年,而其成绩可与曾学过数年的器乐

学生相颉颃，在表面看来（指不知其内容者），似乎有一部分不如器乐之优，若以彼等所学之时日比较起来，实有胜之无不及。总之，此次音乐会足证该校训练之优良与学生天才之超绝。将来成功岂可限量，愿诸青年共勉之！

---

* 本篇原载1930年6月出版的国立音乐专科学校校刊《音》第5期，又重载于1930年10月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第3号。

（1）“查先生”指时任国立音乐专科学校钢琴组主任的俄国钢琴家查哈罗夫（Boris Zakharoff）。

（2）“法先生”指时任国立音乐专科学校小提琴组主任的意大利小提琴家法利国（又作富华，Arrigo Foa）。

（3）“吕夫人”指时任国立音乐专科学校钢琴专任教员的吕维钿夫人（E. Levitin）。

曲　话*

索朋(Fr. Chopin,1810－1849)的作品,在许多作曲家当中,算是最有诗意的。无论在哪一个曲调(Melodie)里边,没有一个音不能表示他的特性。他所作钢琴曲第28篇(op.28),共有序(Prelude)24首(都是在1838年作的),各首性质不同,各有各的特色,其中最值得介绍的,算是第15首。

索朋作这些"序"的时候,已经得了肺病,正在西班牙南边地中海的Majorca岛养病。起先陪同他所最崇拜的女诗人三德夫人(Mme. Sand)一家,到这海岛去的,三德夫人也常常看护他,不幸遇着一个雨水很多的季节,他的病一天一天重起来,甚至到他的房东要逼他搬走,把他住过的房间实行消毒。索朋更觉得不幸,于是搬到一个修道院(Cloister)暂住。第15首序,就是在修道院里作的。有一天,索朋正在等候他的朋友来看他,可是天阴下雨,檐滴之声不绝于耳,本应令人加倍烦闷,但是索朋就利用这个檐滴声音来做主题,作成这首最出名的序。

我们把这首序解剖,知道它是一个混合三段体的乐曲。用"甲"表示首段及末段,用"乙"表示中段,各段内的小段用a、b等字表示,全曲的组织如下式:

甲(a8＋b8＋a8)＋乙(‖: a16 :‖＋b16)＋甲(a8)＋coda(尾声)6。

首尾两段反复弹奏的♭a音及乙段反复弹奏的♯g音,均系表示檐滴之声;中段16小节低音部的两重音,描写修道院的僧侣二部合唱声音,自远而近,最后的时候差不多声震作曲者的耳鼓(曲内乙段a第13节到和15节有ff记号处)。索朋把这种情形反复写了两次,描写修道院僧侣二部合唱由远而近,再由近而远,经过他窗前两次,可是下的雨还没有停止,于是再复奏首段的一部,加上六节的尾声(coda),就把这首乐曲结束了。所以我们简直叫这首序做"檐滴序"也无不可。我们知道檐滴是一种很有规则的声音,所以弹到此曲描写檐滴的声音,应该个个一样的长;弹至描写僧侣的二部合唱声音,又要把两重音清楚弹出,并且要由弱而强,再由强而弱,方才可以表现这首曲的精神。

全曲虽然用檐滴声音作主题,在首末二段仍然插入优美的曲调,中段低音部僧侣的歌调尤能表示一种庄严雄壮的意思。

---

* 本篇原载1930年7月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第2号。文题下原有说明:"索朋的序第

28篇第15首(参看本期乐谱第1页至第3页)”。索朗(Chopin)今译萧邦,本文所阐释的乐曲是其《前奏曲24首》(op.28)中的一首,原名《降D大调前奏曲》,又称《前奏曲第15首》,亦以《雨滴前奏曲》知名。

《九宫大成》所用的音阶*

《九宫大成》是前清乾隆初年编成的一套最丰富的曲谱。全书共有八十二卷，其中南词四十一卷，所收曲谱约二千七百首；北词四十卷，所收曲谱约一千九百二十首；南北词混合曲谱一卷，所收曲谱十二首。总共有四千六百多首曲谱[1]，都是民国前177年的作品。我们不能承认这些作品都有艺术的价值，但是无论如何，总可以承认它们有历史的价值，因为这些作品都是在乾隆六年（即民国前171年）以前作成的，其中并且有元明两代的作品。可惜作曲者姓名均已无可稽考。以意测之，作曲者自然有一小部分是词人，但是一大部分恐怕还是乐工吧。这部书的负责编辑者共有周祥珏、邹金生、徐兴华、王文禄、徐应龙、朱廷鏐六人。他们从许多种旧曲谱选出这几千首曲，分开南北词两部，各部用十二个调名排列起来（共用二十四个调名），据说是依照十二个月分配成这样的；还有一卷南北曲混合的（即仙吕四双角）预备分配在闰月之用。这样看来，明明白白用了二十四个调名，可是这部书的名字，不叫“二十四宫大成”，偏要叫它做《九宫大成》，真是令人难解。我们现在把这二十四个调的名称先研究一下。依照八十四调中西名称比较表（见《乐艺》第1卷第1号《古今中西音阶概说》17至25页[2]），各调的组织应该如下：

仙吕宫	即	bA Lydian
中吕宫	即	F Lydian
正　宫 黄钟宫	即	C Lydian
高　宫	即	♭D Lydian
南吕宫	即	A Lydian
小石调 大石调	即	G Mixolydian
越　调	即	C Mixolydian
高大石调	即	♭E Mixolydian
商　调	即	♭B Mixolydian
双　调	即	F Mixolydian

（以上南曲）

仙吕调	即	f Dorian
中吕调	即	♭b Dorian
南吕调	即	e Dorian
黄钟调 羽　调	即	g Dorian
平　调	即	d Dorian
大石角	即	e Aeolian
越　角	即	d Aeolian
小石角	即	a Aeolian
高大石角	即	f Aeolian
双　角	即	g Aeolian
商　角	即	g Phrygian

（以上北曲）

以上表面看来好象很对，但是实际上研究曲谱的内容，可并不如是。何以见得呢？因为南词曲谱只用五声音阶，而 Lydian 与 Mixolydian 都是七声音阶，所以南曲用的调名，虽然有十二个之多，事实上只有宫调（用上字收的）、商调（用尺字收的）、角调（用工字收的）、徵调（用合字或六字收的）、羽调（四字或五字收的）五种。至于北曲所用，全是七声音阶（就是五声之外还加上"一""凡"两音）。《九宫大成》的北曲所用的七声音阶共有五种，即：1. Lydian（用上字收的，见例 6）；2. Dorian（用四字或五字收的，见例 7）；3. Aeolian（用工字收的，即 minor，见例 8）；4. Iolian（用合字收的，即 Major，见例 9）；5. mixolydian（用尺字收的，见例 10）。以上合计共有十种音阶。兹特每种译一例如另表（见文后所附歌谱），以便比较。五种七声音阶之中，以 Lydian、Dorian 两种用得最多，Acolian 同 mixolydian 比较少些，Iolian 用得最少。这五种调在北词里面都有用到，并不限定仙吕调那一本单用 Dorian 调，大石角那一本单用 Aeolian 调。乐工作谱时本来就弄不清什么宫，什么调，只有随声附和，随便填上一个宫调名就是了。至于各调所用工尺字的高低（Pitch），在《九宫大成》的"凡例"里边也略说了一下，就是：乙字调最低，上字调次之，五字调最高，六字调次之，工字调（即俗名小工调）属中，度曲者最喜欢用，因为便于高下的缘故。五、六、凡、工、尺、上、乙七调的音高（Pitch）大约可以对照如下表：

五字调的上字（Do）即约等于 g^1；

六字调的上字（Do）即约等于 f^1；

凡字调的上字（Do）即约等于 $^\flat e^1$；
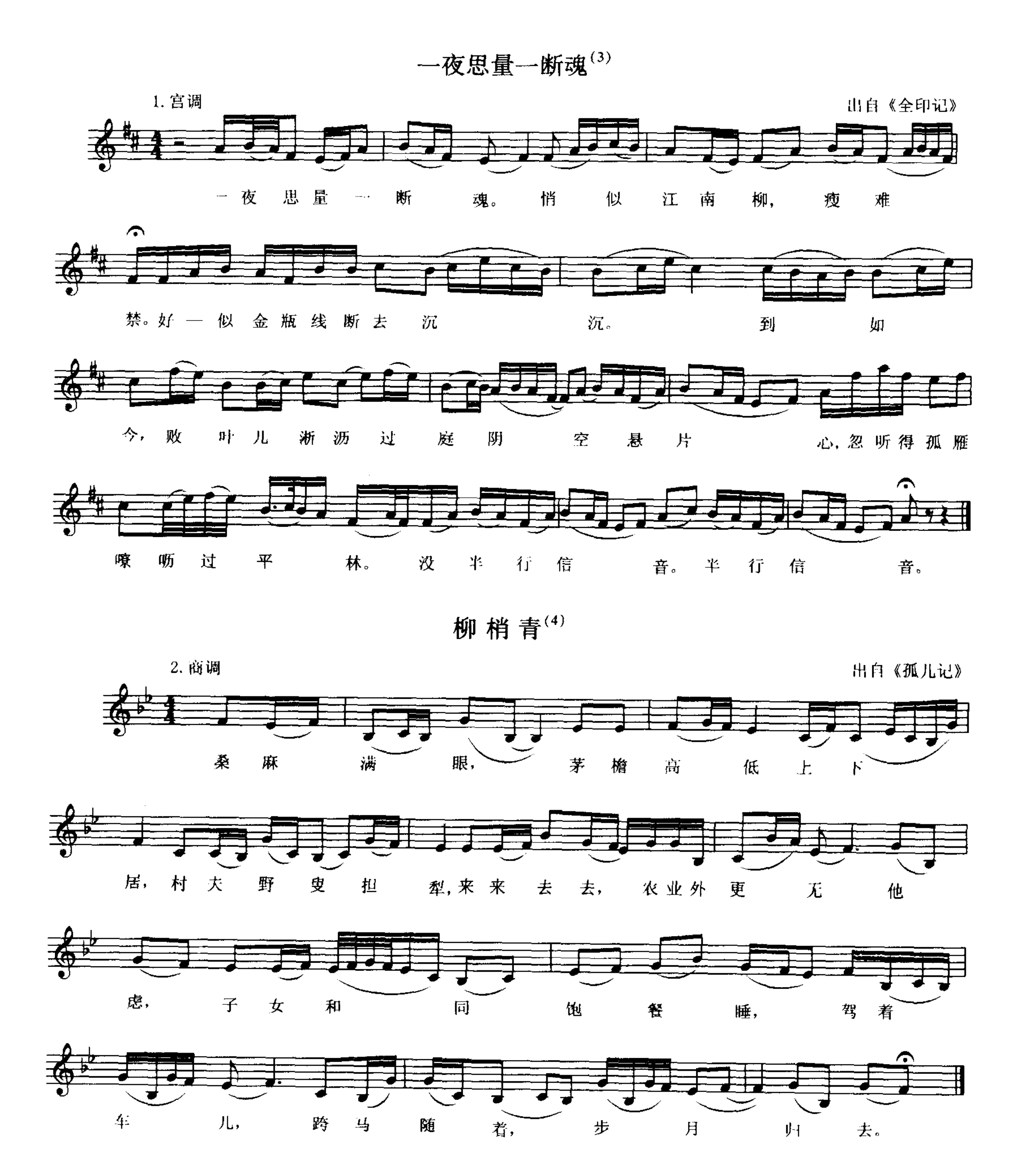
工字调的上字（Do）即约等于 d^1；

尺字调的上字（Do）即约等于 c^1；
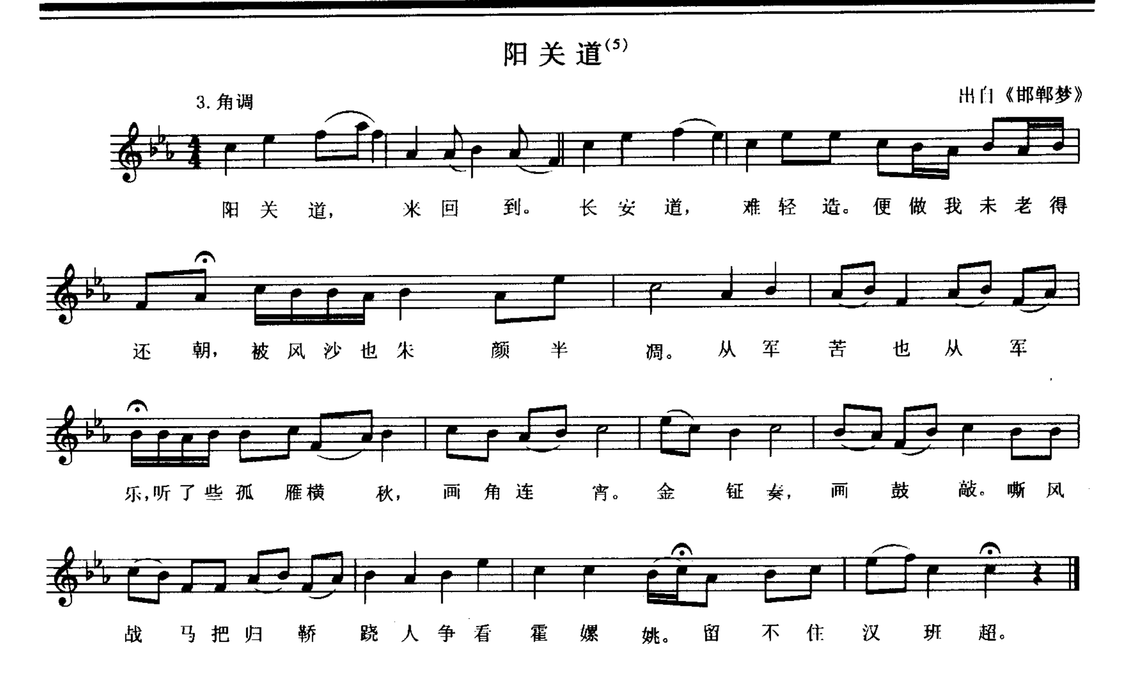
上字调的上字(Do)即约等于$^{b}b^{1}$;

乙字调的上字(Do)即约等于 a。

上表所列虽然如是,译谱时仍要随时斟酌,总要最高最低的音不要过于高低,那么方才便于歌唱。至于《九宫大成》曲谱本身的价值,另是一问题,本篇暂不讨论。



阳关道[5]
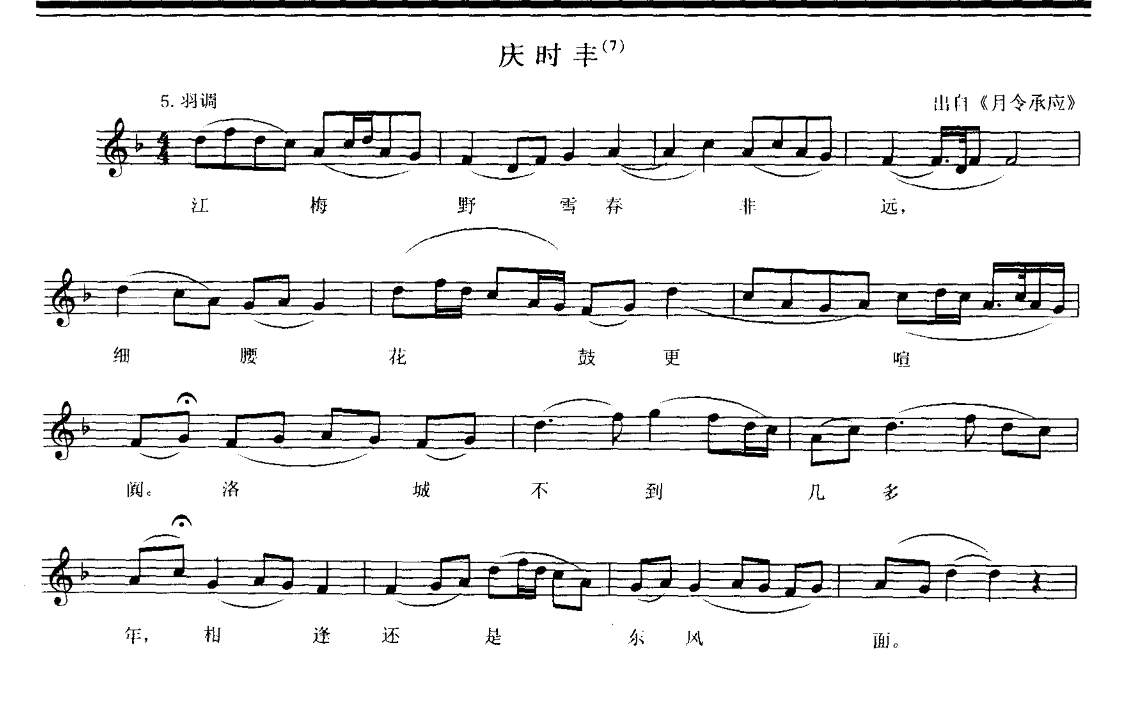


清商怨[6]

4. 徵调
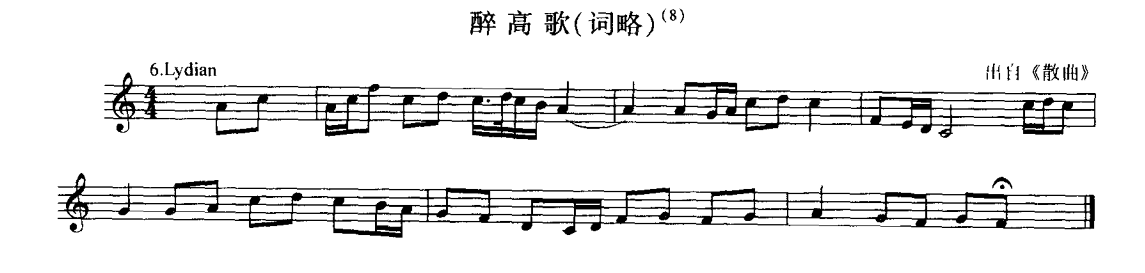
沈会宗作词

城上鸦啼斗转渐
玉壶冰满。月淡寒梅，
清香来小院，谁遣鸾笺
写怨。翻锦字，叠叠和愁
卷，梦破秋笳江，南烟树远。

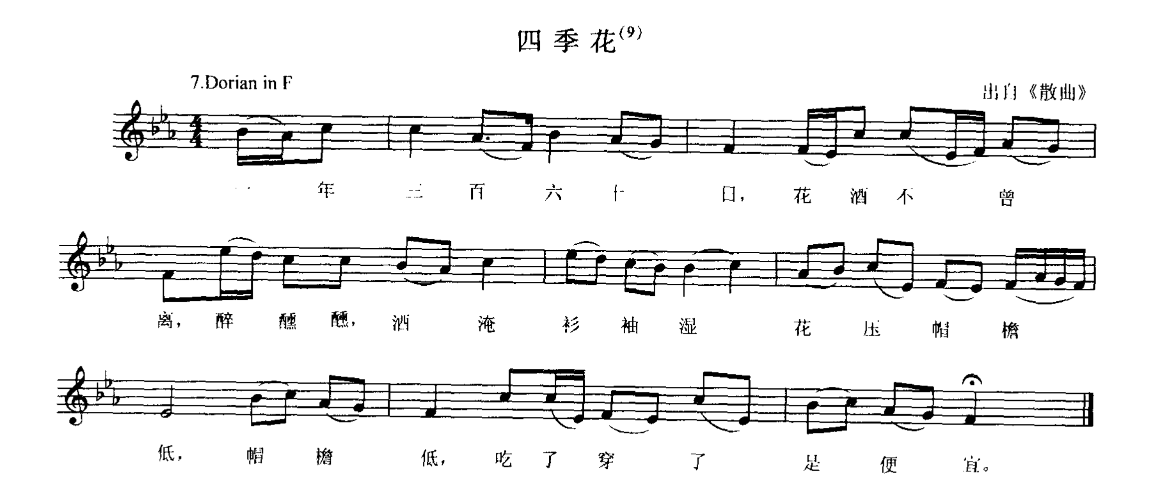
庆时丰[7]
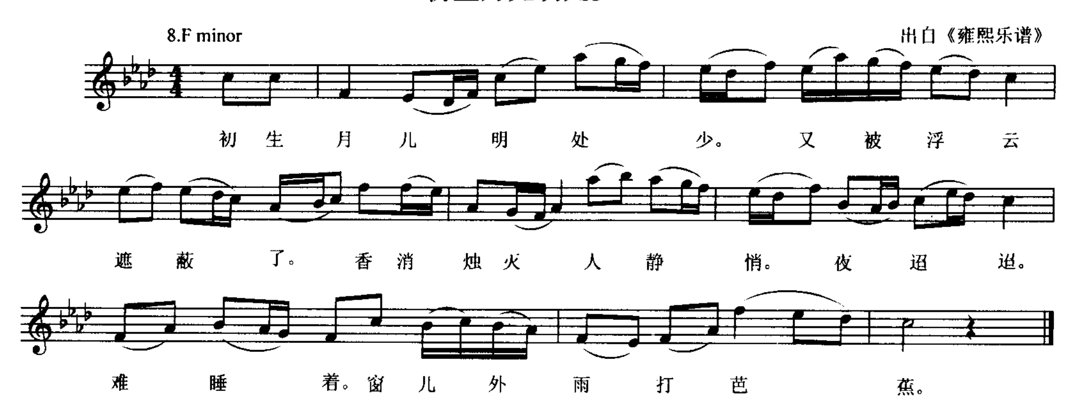


醉高歌(词略)[8]
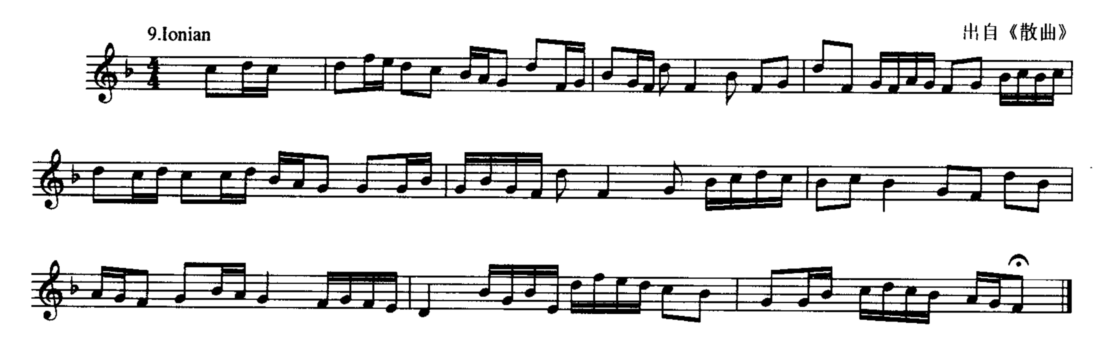


四季花[9]



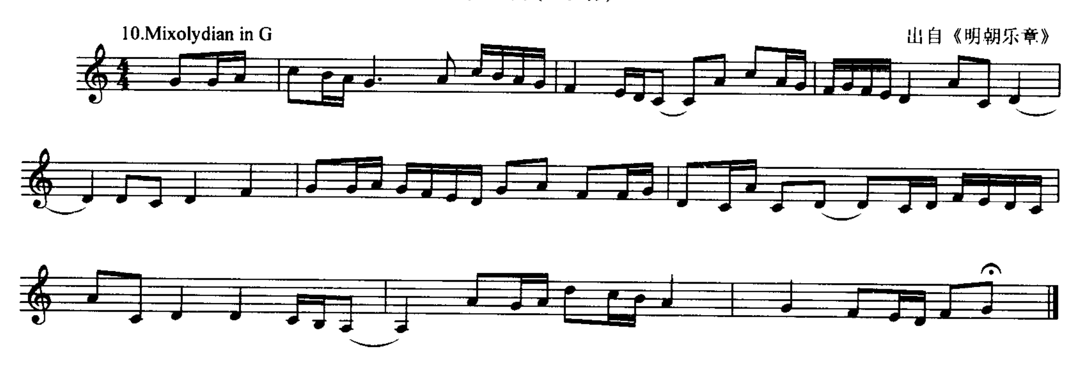
初生月儿明处少[10]



看花回(词略)[11]



兴隆引(词略)[12]



---

* 本篇原载1930年10月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第3号。《九宫大成》全名《九宫大成南北词宫谱》,乾隆十一年(1746年)成书。

(1) 据统计,《九宫大成南北词宫谱》共收南北曲2094个曲牌,连同变体,总计为4466首曲调。

(2) 这是该文刊在《乐艺》第1卷第1号时的页码。《古今中西音阶概说》现见本卷。

(3) 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(古书流通处景印本)卷50第16页。原题《朝天子·又一体》。

(4) 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷60第21页。

(5) 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷4第69页,原题《锦水棹》。

(6) 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷25第18页,原题《清商怨,一名关河令》。

(7) 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷77第8页,原题下有注:"丰,一作登"。

(8) 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷13第25页,原题《醉高歌,一名最高楼》。

(9) 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷5第35页。

(10) 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷45第15页,原题《初生月儿》。

(11) 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷27第45页。

(12) 原谱见《九宫大成南北词宫谱》(同上版本)卷73第39页。

黄今吾的《怀旧曲》*

（“In Menonian” Oervture 本月二十三日晚大光明戏院由上海市政厅乐队演奏）。

说起我们中国的音乐，实在是足以令我们痛心的。德国柏林音乐大学校长 Kretazschmar 不是说过的吗：一国之内，就令有很好的音乐演奏艺人，但是如果没有很好的音乐创作艺人，在国际的乐艺界里面，到底是说不上。世界上的人士，当说起音乐来的时候，全不把我们中国放在眼里，这到底是因为什么缘故？

凡属略为知道天高地厚的人们，都知道音乐的创作是一件极不容易的事。只曾学过和声学、作曲学固然是不可以说是一个作曲家；就能够把歌词谱成乐曲，亦不可说是作曲家。为什么？音乐是有它的独立生命。那么，你最好脱离文字的限制，创造成纯粹的音的作品。我特断定一句：一个不曾创作乐队作品的乐人，就令他造出不无可观的乐歌，亦不可以说是一个完全作曲家。

我因为有了这样一个音乐创作的认识，所以我于从事音乐教育事业之余，不敢不致力于乐队作品的创作。我并非是要窃取一个作曲家的名号以自娱，只因为我相信如果一国之内简直没有乐队作品的创作，那么，谁也承认这是一国的奇耻大辱。说起来真的是令人丧气。十余年来，我虽然很留心国内有没有乐队创作产生了，但是结果终令我失望。不意今番竟得睹黄今吾君的《怀旧曲》，我十余年的渴望，现在变成事实了。我因是乐于把黄今吾君这部乐队作品，介绍于一般关心音乐的邦人君子之前。

作者黄今吾君对我说：这是用来纪念他那个作了天上人的女友胡永馥女士的第一次乐队作品的试作；而且亦是黄君在美国耶鲁大学学习音乐时的一种成绩。这次并出示美国那边报纸上的批评给我看：报上载有黄君的照片；并说耶鲁大学向例年终音乐大会时，由学生作品中选出三首最佳者加入会序，而以那个 25 岁的青年——即是黄君——所作为最佳。这是 1929 年 5 月间的事。年富力强的黄君，初次的试作既得这样的成绩，将来的造就不是未可限量吗！现在特把黄君那部《怀旧曲》的结构大略分析于下——

此曲用小 g 调，共分五大段：（一）引子，（二）起段，（三）发展段，（四）结段，（五）尾声。全曲是由一个极简单的乐句造成，引子起时大提琴与低音提琴合奏的一个简单而沉郁的曲调就是全曲的线索。

起段的起句亦是此主要乐句化身，不过在此段中它是一激烈凄厉之调，而不作沉闷之音。此段的承句转入降 B 大调，是一个很柔婉的曲。先由洋管及筚篥独奏，加以弦乐器

极轻清的伴奏;后来弦乐器加入奏主调,而与管乐器作有趣的和应。起段的收句,颇含些宗教意味:上面是一简单的曲调由管乐器吹奏,下面伴奏的弦乐器用琶音 Pizzicato 弹出很巧妙的"固定低声"(Ground Bass)。最后中音提琴后转入主要乐句,同时定音鼓上的颤音,添了许多凄楚。

发展段先发挥主要乐句。经各种复杂变化、各种半音转调后,忽转入最响亮的 C 大调。此时铜管乐器象唱凯旋曲似的,极雄壮地吹出起段的承句来。这雄浑之调象云开日出的那般明亮。沉雄曲后继以妩媚之曲,由长笛及筚篥吹出,而佐以清脆的弦乐器的琶音伴奏。此段乐意亦起段的承句化出。于是各乐器互相和应,渐渐加强,以至全曲之极点,由此又渐渐转弱,入第四段。

结段各节与前起段大同小异,大概要比前略为复杂些。比如起句,弦乐器仍奏前主句外,管乐器又本新的乐意作各种自由循环曲式的复调。在承句中,从前管乐器独奏的循环曲了。结句中又添了一段用铜管乐器吹奏单纯和弦,模仿教堂中大风琴的几节,因此宗教意味益加浓厚。

尾声仍由原来主要乐句化出,不过现在在 C 大调,从前黑暗沉郁的调顿变成光明慰藉的歌。极高音的小提琴独奏,使人想象到作者的亡友在上界高唱神曲来安慰他。而较重浊的中音提琴在两均下作严格循环曲式的和应,是天上人间的酬唱了。

照全部结构上看来,这自然是取法模范派的一种作品,它的风味略似 Brahms。谁不知道模范派的音乐艺术,并不是最新的音乐艺术。本来自行创造出一种体制,是一件最难人的事。我知道黄君是不会因此便自满自足的。以黄君年富力强,又有这样不可多得的乐艺人才,经过一番辛苦研求之后,定可以自行创造出一种崭新的体制,在国际的乐艺界里面,为我们中国夺得一些体面。黄君是我国在美国大学音乐院里面得到音乐学士的第一人。我因钦佩黄君的才学,特聘为国立音乐专科学校教务主任兼乐理教授。他那部《怀旧曲》,因为亦得市政厅音乐队长 Paci 的赞赏,所以特把它编入本年 11 月 23 日晚的公开演奏序目里。中国人的乐队作品,这是第一次在外国人主持的管弦乐队里面得到公开演奏的机会。这岂不也是最值得一般爱国的邦人君子欢喜的一回事吗!

---

* 本篇原载 1930 年 11 月 18 日《申报》"本埠增刊"第三版。黄今吾即黄自,今吾是他的字。

对于大同乐会仿造旧乐器的我见*

本年7月里接到上海大同乐会委员会送来一封信，要我加入做委员。我因为对于该会进行制造旧乐器的步骤不甚明了，所以一时不敢随便答应加入。现在把我的意见写在底下，作为我答复大同乐会的信也好，作为我对于整理国乐的一部分的意见也好，盼望海内各同志对于这桩事尽量发表意见！

在我未发表意见之前，先把大同乐会来信原文抄录如下：

“谨启者：本会为整理国乐阐扬固有文化起见，拟造古今全套乐器九副，每副一百四十余种，陈列于京[1]沪南北各教育机关，并分赠欧美日本各国，籍资提倡，特组委员会，着手办理。顷准教育部拨到南京新出土之古木一大批充作乐器材料，行将开工制造。本月(7月)6日开第一次委员大会，佥谓此举关系重大，应增推委员以收集思广益，早日完成之效。当经公推台端为本会委员，万希府允加入，无任翘企之至。”

对于“整理国乐”这件事，我们不独认为是我们音专同人的重要工作的一种，并且要用科学的法子很仔细的分门研究(如考订旧曲，改良记谱法，改良旧乐器，编制旧曲，创作有国乐特性的新乐等)，要有一种百折不屈的精神，经过许多次的试验，方可以有收效的希望；若是单独仿造一批旧乐器送到各地博物馆陈列去，不能说就是“整理国乐”，只可说是“仿造古董”，于国乐本身没有丝毫的利益。

第一个目标既然是“整理国乐”，那么所整理的乐器自然非本国人发明创作的不可。但是，本国人发明的乐器是不有一百四十种之多？纯粹由本国人发明的乐器是否样样都有改良整理的价值？是否样样都有真确的图谱与制造法可以考究出来？还有些乐器原来出自西域，自从来了中国之后已经变了性质的(或制造上有改变，或所奏的音阶有改变，因而把原来的品位孔位变更)，是否仍旧称为胡乐器？这些都要经过长时间研究之后，方才可以决定的。所以单独说要改良本国乐器(不过是整理国乐的一部分工作)，已经不是一件很简单的事。

此外，关于改良乐器，还有几个先决问题：

第一、要研究旧乐器本身的有无价值。

但凡一个乐器的有价值，须具备下列几条件：

(1) 音质(即音色)要好；

(2) 音域要大(近日西方乐器极力改良，许多乐器已经把音域扩大至三组以上)；

（3） 音量要有伸缩力（就是发出的要能从 PP“甚弱”奏到 ff“甚强”）；

（4） 要能奏半音阶。

第二、要决定选择的标准

选择旧乐器可以有三种标准：

（1） 以纯粹国产的为标准（一切胡乐均不采用）；

（2） 以年代为标准（如某某年代以后制造的概不采用等）；

（3） 以乐器本身的价值为标准（如第一项所述，凡具备各条件者，不问是否纯粹国产及何年代所发明的均可采用）。

第三、决定的手续

先由二人以上提议，把拟改良的旧乐器详细绘图说明其历史原来的制造法与改良的意见，提交委员会，由委员中推出专家数人组织审查委员会，开会讨论审查过，然后决定有无改良之价值。

第四、改良的进行程序

决定了某种乐器应当改良，最好把改良的意见先同数理专家接头，请他们核定所提出的计划，于音律上有无错误（因为不是个个音乐专家都是精通数理的），方才可以动手制造；造成之后验过与原定计划相符，还要请专家多次试验至可用为度，才算达到第一次的改良目的；以后如再发见有缺点，仍须继续努力计划第二次的改良。照这样程序进行，经过几次的改良，或者可以达到目的。

假使大同乐会一时还没有充分的预备，不能实现改良旧乐器，那么单独先行仿制，也不是很容易的事。因为古乐器的尺寸最难确定，每仿造一件古乐器，必须先把它的历史及图研究得清清楚楚，方可动手；否则造成的乐器，必无历史上的真价值。假如目的专在仿造，那么选择的标准当然以纯粹国产的为合格，一切从国外输入的乐器，似乎都无仿造的必要。不过这种仿造古乐器的工作，除掉陈列在历史博物馆以供参考之外，在音乐本身实在没有什么利益。

由于大同乐会这回拟造乐器的目的到底如何，我们不得而知，我们希望他们在改良一方面多做工作，对于整理国乐，方才可以尽一部分的责任。假如目的专在乎考古，那么每仿造一种古乐器，应该把它的历史，所采用图谱的根据，由仿造者详细加以说明，方才有历史上的价值。对于考订未完或制造法完全失传的乐器，最好是暂时搁起来，留待别人再去研究。若单凭一个人的臆度，做出种种历史上所无的乐器，恐怕以讹传讹，完全失了本来的真面目。孔子说“知之为知之，不知为不知，是知也。”这三句话，我认为可以做我们研究学问的原则。

---

* 本篇原载 1931 年 1 月 1 日出版的《乐艺》季刊第 1 卷第 4 号。大同乐会是由郑觐文（1872 - 1935）等发起的民族音乐社团，1920 年成立于上海。

（1） 指南京。

中国历代音乐沿革概略(上)*

一部完全的音乐史,至少要有下列七项的记载,这七项的记载就是:

1. 音阶的组织;
2. 乐器的音域与构造法;
3. 乐曲、歌曲的组织;
4. 记音法与乐谱的组织;
5. 音乐理论的变迁;
6. 音乐教育机关与音乐教授法;
7. 音乐家传记。

在一千年以前的西方音乐史,也不能全有上列七项的记载,何况音乐不发达的我国呢? 所以在今日想编成一本中国音乐史,是绝对不可能的事。但是凡学音乐的人,不可不知道音乐的历史,尤其是我们中国人。为什么呢? 今天中国音乐在世界乐坛上已经没有它的地位,是人所公认的;但是为什么会弄到这个地步? 为什么不能同世界各文明的音乐并驾齐驱? 其中必定有许多原因。我们想晓得这个原因在什么地方,先要有一种正确的眼光,方才可以把它找出来。想有这种正确的眼光,首先要把西方的音乐理论、音乐史彻底的研究一下,方才有把握可以达到目的,因为西方音乐在这八九百年间已经很发达了,理论、技术两方面均极有进步,在最近二百年间,音乐作品汗牛充栋之多,重视音乐象德国这样的国家,竟至设立单科大学(Hochhchule der Musik)及研究院专研究音乐。所以他们的音乐教授法、研究法、记谱法、作曲法、制造乐器法及演奏法,都值得拿来做参考。我们如果把这些方法都学过之后,再读本国几千年来音乐上的记载,比较向来没有研究过西方音乐的人们,必不至无头无绪,并且可以用科学的法子把向来不能解决的问题,有条有理的解说明白。这就是上边所讲的正确的眼光。本篇所说,就是用科学的法子把历代音乐的沿革提纲挈领的大略讲一下,想叫爱乐诸同志晓得本国音乐沿革的概略,以便将来对于整理或改良旧乐的时候,可以做一种参考而已,并不敢说这一篇小文章就算是一部中国音乐史。读者诸君不要误会!

上边已经讲过,在一千年以前的西方音乐史,亦不能样样都有记载,何况我国的音乐比起西方音乐来,还不止在一千年以前呢? 所以本篇所讲,单就各时代关于音乐的记载,

分章说其大概,在某时代关于某项如果没有记载时,只可从略,以保存它的真相。

第一章　上古时代关于音乐的记载

(民国纪元前4700-前3034年)

本章所讲是周代以前的记载。大约可以分作三类:

(一) 关于乐器的制造

(甲) 弦乐器

1. 五弦之琴,相传帝舜所作(见《礼记》);
2. 二十五弦之瑟,伏羲氏所作(见《史记·补三皇本纪》)。

(乙) 吹乐器

1. 笙,女祸氏作(见《史记》及《路史》);
2. 篪与埙,帝喾命有倕作(见《吕氏春秋》);
3. 苇籥,帝尧时造(见《礼记》);
4. 箫,即排箫,帝舜时造(见《书经·舜典》)。

(丙) 击乐器

1. 土鼓,伊耆氏(即帝尧)的乐器(见《礼记》);
2. 鼗,小鼓有柄的,帝舜时造(见《书经·益稷谟》);
3. 足鼓,即大鼓加四只脚,禹命皋陶造(见《路史》);
4. 搏拊,节奏的乐器,用皮做成,象小鼓的样子,里面放满米糠,奏乐时用左右手拍它的两头,以定拍子(见《书经·益稷谟》);
5. 磬,相传是少昊氏所造(见《路史》);
6. 和钟,帝舜时垂所造(见《礼记》);
7. 柷,是用木做成的,形如方斗,一面有孔,用木槌敲几声,作为开始演奏的信号(见《书经》);
8. 敔,亦是木做,形状象小虎,用竹籈刮背,即停止演奏(见《书经》)。

(二) 乐曲的名目

周代以前每换一个统治者(或换一个朝代)必定作一种国乐和国舞,譬如:

1. 《云门大卷》,是黄帝时的国乐与国舞;
2. 《大渊》(或《九渊》),是少昊时的国乐与国舞;
3. 《五茎》(或《六茎》),是颛顼时的国乐与国舞;
4. 《五英》(或《六英》),是帝喾时的国乐与国舞;
5. 《大咸》(即《咸池》),是帝尧时的国乐与国舞;
6. 《大磬》(即《大韶》),是帝舜时的国乐与国舞;
7. 《大夏》,是夏禹的国乐与国舞;

8.《大濩》,是商汤的国乐与国舞。

上述1、5、6、7、8五种连同周武王时作的《大武》,总名六代之乐。这些乐曲如何作法虽然不得而知,但以意测之,必有歌词,而且唱时必是一字一音。孔子对于六代之乐最赞赏的是《大韶》(《论语》:"子在齐闻《韵》,三月不知肉味。曰:不图为乐之至于斯也。子谓《韶》尽美矣,又尽善也。")但无论此曲好到什么地步,孔子以后即不见再有演奏韶乐的记载了。

(三) 关于音乐教育目的及其结果

在《书经》有三段的记载如下:

1.《尚书·舜典》篇:"帝曰:夔,命汝典乐,教胄子,直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲,诗言志,歌永言,声依永,律和声,八音克谐,无相夺伦,神人以和。"

2.《尚书·益稷谟》:"夔曰:戛击鸣球,搏拊琴瑟以咏,祖考来格,虞宾在位,群后德让,下管鼗鼓,合止柷敔,笙镛以间,鸟兽跄跄,箫韶九成,凤凰来仪。"

3.《益稷谟》:"夔曰:于;予击石拊石,百兽率舞,庶尹允谐。"

第一段是记载帝舜当时命令夔管理音乐,教育贵族子弟(胄子)的方法,并说明诗、歌、声、律的分别。"八音"就是指用匏(作笙)、土(作埙)、革、木、石、金、丝、竹八种材料造成上述的各种乐器。第二第三两段是夔的报告,"鸣球"是"磬"的另一个名字,"击石拊石"的"石"字,也就是"磬";"下管鼗鼓"是指吹乐器和鼗鼓大鼓都在堂下演奏(琴瑟是在堂上演奏的);"镛"是大钟,"虞宾"是帝尧的儿子丹朱;"韶"就是上边讲的《大韶》。

细看这两段的记事,就晓得当时的音乐还是用在祭祀方面,学音乐的人还是限于贵族子弟。至于演奏音乐时能够令"百兽率舞"、"鸟兽跄跄"、"凤凰来仪",作史者未免过于夸大其词,因为孔子当时也曾听见过韶乐的演奏,但是他还叹"凤鸟不至"。所以"尽信书,则不如无书"。读史者要晓得感情丰富的文学家,当他作史的时候,常用一种过甚之语,所以每读一种古书,要用一种特别眼光去观察,方才不至误会。

第二章 周代的乐官制度与音乐教育

周朝关于音乐的记载,最显著的有两件事:第一,是乐官的制度;第二,是关于音乐的教育与种种的规定。周朝的制度与各种组织,本来就很完备,很精密,所以西方学者读到《周礼》的时候,没有不惊叹的,并且承认周朝是中国第一个黄金时代,研究东方政治史的教授们,没有不介绍人家去读这本《周礼》的,可见得周朝文物制度有价值了。现在把上述两项,分别讲一下:

(一) 周朝的乐官制度

周朝中央官制分天、地、春、夏、秋、冬六官,好象今天国民政府行政院所设各部似的。春官的最高首领是"大宗伯"(今天的部长相当),所管事务分两部分;一部是"小宗伯"做领袖,管的都是属于"礼"的事项;一部是"大司乐"做领袖,管的都是属于"音乐事项"。

下表所列就是关于乐官的官名及等级、人数：

周代乐官表

官阶	中大夫（次长相当）	下大夫（参事相当）	上士（司长相当）	中士（科长相当）	下士（科员相当）
官名 1. 大司乐	又名大司成 2				
2. 乐师		大乐正 4	乐正 8		小乐正 16
3. 大胥				4	
4. 小胥					8
5. 大师	（以下至 7b 均盲人）	2			
6. 小师			4		
7a 瞽矇			上瞽（40）	中瞽（100）	下瞽（160）
7b 眡瞭			（40）	（100）	（160）
8. 典同				2	
9. 磬师				4	8
10. 钟师				4	8
11. 笙师				2	4
12. 镈师				2	4
13. 籥师				4	
14. 籥章	又名籥师丞			2	4
15. 韎师					2
16. 旄人					4
17. 鞮鞻氏					4
18. 典庸器					4
19. 司干					2
总共人数	2	6	12 a（40） b（40）	24 a（100） b（100）	68 a（160） b（100）

他们的职掌如下：

（乐官名）　　　　（职掌）

一、大司乐（大司成）掌成均之法（死则以为乐祖祭于瞽宗——西学）

教授科目
1. 乐德(中,和,祗,庸,孝友)
2. 乐语(兴,道,讽,诵,言语)
3. 乐舞(《云门大卷》"黄帝",《大咸》"尧",《大磬》"舜",《大夏》"禹",《大蒦》"汤",《大武》"武王"。)
(大合乐时均须到场。)

二、乐师(教授相当)

教授科目
1. 小舞:帗舞(持五采之缯而舞,祭社稷用),羽舞(祭四方用),皇舞(持五色羽舞,祭旱暵用),旄舞(持牦牛尾,祭辟雍用),干舞(祭山川用),人舞(祭宗庙用)。
2. 乐仪(行路、车行之节奏及举行大射礼之唱歌节奏),歌队总指挥。

三、大胥(教务长、总务长相当)入学祭祀时监督合舞、合歌,检查乐器,进退乐官等。

四、小胥(注册、庶务等课主任相当)稽查考试成绩事,巡舞列,正乐悬之位(乐悬分四等:王宫悬,四面陈列:诸侯轩悬,东西北三面;卿大夫判悬,东西两面;士特悬,东面。)

五、大师(教授相当)掌六律六同,文以五声,播以八音;教六诗(风、赋、比、兴、雅、颂)。a. 大祭祀时,帅瞽登歌,合奏击拊(指挥盲人奏乐合歌)。b. 大飨亦如之。c. 大射帅瞽而歌射节。

六、小师　教鼓、鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌。大祭祀时登歌击拊(即指挥)。

七、a)瞽矇　奏鼗、柷、敔、埙、箫、管、琴、瑟,及唱歌。

b)眡瞭(明目者)　播鼗,击颂磬,笙磬。凡乐事相瞽(扶助瞽矇)。

八、典同　司乐器(制造、修理及调律)。

九、磬师　教击磬,击编钟,教缦乐(合六代之乐),燕乐之钟磬,祭礼时奏缦乐。

十、钟师　掌金奏,以钟鼓奏九夏(王夏、肆夏、昭夏、纳夏、章夏、齐夏、族夏、祴夏、骜夏)凡祭祀飨食时奏燕乐。

十一、笙师　教吹竽、笙、埙、籥、箫、篪、篴、管、舂牍(击节器,长七尺,虚中无底,撞地作声)、应(长六尺五寸,如箫而方,中有椎)、雅(长五尺二寸,状如漆箫而弇口。以上三者皆以竹为之),以教祴乐(宾醉而出时所奏),祭祀时与他乐师合奏。

十二、镈师　掌金奏之鼓,军大献则鼓其恺乐。

十三、靺师　掌教靺乐(靺为赤色之韦,舞者所服,东夷乐也)。

十四、旄人　掌教舞散乐(列国之乐),舞夷乐,凡祭祀宾客舞其燕乐。

十五、籥师　教国子舞羽吹籥,祭祀及宾客飨食则鼓羽籥之舞。

十六、籥章　掌土鼓豳籥。

十七、鞮鞻氏　掌四夷之乐(东方曰靺,南方曰任,西方曰侏离,北方曰禁)与其声歌,祭祀则吹而歌之,燕亦如之。

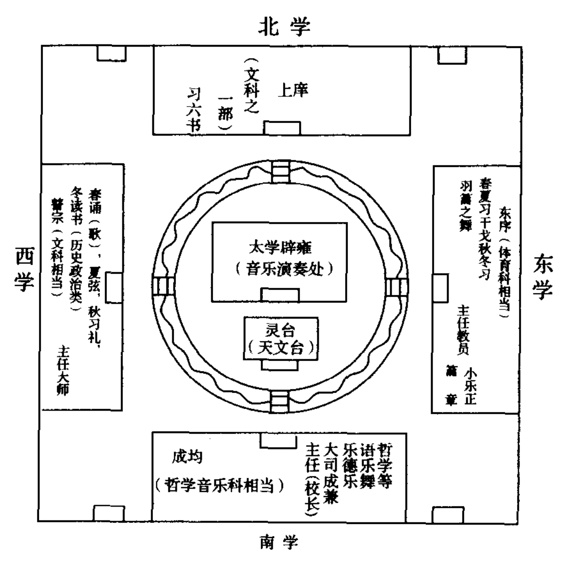
十八、典庸器　掌藏乐器(指古乐器)、庸器(征伐所得之金,以铸器而铭功者),凡祭祀、飨食、宾射时陈列之。

十九、司干　掌舞器。

这些乐官的一大部分同时就是周朝大学的教职员，大司乐（又名大司成）同时兼任大学校长。周王设立的大学叫“辟雍”，分东、西、南、北四学，以南学“成均”为主，上边所谓“大司成掌成均之法”，就是以部次长资格兼理大学校校务。

（二）周朝的音乐教育

“辟雍”略图如下：



同时，诸侯各国设立的大学亦大略相同，不过中央礼堂的南面只有一道半月形的水（不象辟雍的样子，四面都有水围着），所以叫做“頖官”。各学所教的功课，《礼记·文王世子》篇记载如下：

“（上略）春夏学（读如教）[1]干戈，秋冬学羽籥，皆于东序。小乐正学干，大胥赞之；籥师学戈，籥师丞（即龠章）赞之。（中略）春诵，夏弦，大师诏（教也）之。瞽宗，秋学礼，执礼者诏之；冬读书，典书者诏之。礼在瞽宗，书在上庠。”

其余乐德、乐语、乐舞种种功课都在南学“成均”教授。

当时所教的音乐功课并不注重音乐的本身，所以《乐记》说：“乐者非谓黄钟大吕（音名）弦歌干扬（舞器）也，乐之末节也。”当时所注重的，还是在乎涵养德性，所以《乐记》又说：“德者，性之端也；乐者，德之华也；金、石、丝、竹，乐之器也。诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐器随之。是故情（感于中的）深而文（发于外的）明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪。”又说：“是故君子反情（恢复正常之性情）以和其志，比类（分别善恶之类）以成其行；奸声乱色，不留聪明（不停留在耳目之内）；淫乐慝礼，不接心术；惰慢邪僻之气，不设于身体。使耳、鼻、口、心，知百体，皆由顺正以行其义。然后发以声音，而文以琴瑟，动以干戚，饰以羽旄，从以箫管，奋至德之光，动四气之和，以著万物之理。是故清明象天，广大象地，终始象四时，周还（读作旋）象风

雨;五色成文而不乱,八风从律而不奸,百度得数而有赏;小大相成,终始相生,倡和清浊,迭相为经。故乐行而伦清,耳目聪明,血气和平,移风易俗,天下皆宁。故曰乐者乐(音“落”)也。君子乐得其道,小人乐得其欲;以道制乐,则乐而不乱,以欲忘道,则惑而不乐。是故君子反情以和其志,广乐以成其教;乐行而民乡方(向道也),可以观德矣”。又说:“乐者心之动也;声者乐之象也;文采节奏,声之饰也。君子动其本,乐其象,然后治其饰。(中略)是故情见(见于乐之初)而义立,乐终而德尊;君子以好善(听之而好善),小人以听过(知过)。故曰:生民之道乐为大焉。”

所以从表面上看来,周朝大学的功课,好象很注重音乐,实际上主要科目的乐德、乐语,还是伦理、哲学之类,歌舞与乐器,照上面所论,只占末位而已。不过我们凡读古代的历史,不能拿一个最进步的时代同它比较。我们打开《礼记》“月令”同“王制”两篇一看,就晓得当时国君如何尊重音乐与整饬学风,亦知道当时的校历了。

《月令》篇所记关于校历的如下:

孟春(即阳历二月)命乐正入学(即开学)习舞;

仲春(阳历三月)上丁(上旬的丁日),命乐正习舞,天子乃帅三公九卿诸侯大夫,亲往视之。仲丁(中旬的丁日),又命乐正入学习乐。

季春(阳历四月)是月之末,择吉日,大合乐(即春季演奏会),天子乃帅三公九卿、诸侯大夫亲往视之。

孟夏(阳历五月)命乐师习合礼乐。

仲夏(阳历六月)命乐师修鞀、鞞、鼓;均(调律也)琴、瑟、管、箫;调竽、笙、篪、簧;饬(整理也)钟、磬、柷、敔。大雩帝(遇求雨时)用盛乐。

季夏(阳历七月)没有记载关于学校事项,大概是放暑假吧。

孟秋仲秋(阳历八月、九月)学礼。

季秋(阳历十月)命乐工入学习吹(练习管乐)。

孟冬仲冬(十一、二月)读书。

季冬(阳历元月)命乐师大合吹而罢(秋季开学后练习管乐,到此时举行管乐演奏会之后,放年假了)。

《王制》篇关于考选、入学、毕业、惩戒的记载如下:

“命乡(周时的京外地方)论秀士,升之司徒(仿佛象今日的教育部长)曰选士;司徒论选士之秀者(复试)而升之学(大学)曰俊士。(中略)升于学者不征于司徒曰造士。(中略——以上记考选学生之手续)王大子(即太子),王子,群后之大子,卿大夫元士之适(同嫡)子,国之俊选(俊士与选士)皆造焉(到校也),凡入学以齿(以年龄之长幼分班。——以上记入学及分班)。”

“将出学(将到毕业之时),小胥(注册员)、大胥(注册主任)、小乐正,简不帅教者以告于大乐正,大乐正以告于王(周王)。王命三公九卿大夫元士(即学生家长)皆入学(叫他们到校视察训诫之类)。不变(如学生仍不改过),王亲视学。不变(到时如仍不改过),

王三日不举(指不听音乐,不吃好的菜),屏之远方,(中略)终身不齿(把不听教的学生革退时,周王觉得很不得已,很难过,所以三天以内,无心听音乐,吃好菜。——以上记惩戒学生)。"

"大乐正(教务长)论造士之秀者以告于王,而升诸司马(掌爵禄之官)曰进士。司马辩论官材,论进士之贤者以告于王而定其论。论定然后官之,任官然后爵之,位定然后禄之。"(以上记任用毕业生的手续)。

就以上各段的记事看起来,可见周王当时对于大学生习舞,开音乐会,无不亲到:斥退一个学生或任用一个毕业生亦无不知道的。谁敢说他不注意音乐,不注重教育呢?但是对于本身,除掉十几种乐器之外,乐谱方面一点都没有留传下来。这是什么缘故呢?我们就事实上看来(参看上边的乐官职掌),知道周朝的重要音乐教员(如大师、小师)及演奏员(瞽矇)都是盲人,他们的教法,自然是不用乐谱(古琴谱的指法并不是周代发明的),单凭耳朵去听、学。所以殷周两代著名的乐师都是瞎子(西学的瞽宗本来是殷朝的制度,里边所供奉的人物都值得盲人敬仰的,所以有"瞽宗"的名目)。师旷本来不是盲的,因为要专心去学音乐,故意把自己的眼睛弄盲了(他的决心是很可嘉,但是其愚亦太可怜了)。既然是盲着去学,盲着去教,当然没有记谱之必要。但是个个学生不是都有象师旷的好耳朵,所以周朝的乐曲,就不能保存下来。这是第一个原因。第二个原因就是周朝各国君主的注重音乐,单在道德上与表面仪式上而已,实际上音乐的本身(应如何改进如何发展等)完全没有注意到。所以《乐记》说:"乐者非谓黄钟大吕弦歌干扬也,乐之末节也。"第三个原因就是:当时的教育还是限于贵族子弟,音乐一门几乎不是平民所学的。何况秦始皇得势之后,大烧六国书籍,就是当时有了乐谱也给他烧完了。所保存下来的只有一套能够代表当时各国民歌赞美歌的有词无声的《诗经》(唐代的《十二诗谱》[2],是宋朝赵彦肃传下来的,不是周朝作品),怎样教人不叹惜呢?

(未完)

---

* 本篇原载1931年4月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第5号,文题注明为(上),篇末署"未完",可见作者原计划分期连载全文,但其后未见续刊。

(1) 此处括号内文字是作者对引述原文的说明。萧氏常以此法对引文作注解、说明或引申,以下不再加注。

(2) 全名《风雅十二诗谱》,为南宋乾道年间(1165-1173)进士赵彦肃所传,号称系唐代开元年间(713-741)诗乐。谱见载于朱熹《仪礼经传通解》。

歌社成立宣言*

我国歌词之体制，恒视音乐为转移。而一种乐曲之发生，亦往往籍优美之歌词，以增其效率。征之载籍，莫不皆然。孔子称："诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。"又云："移风易俗，莫善于乐。"盖自诗三百篇，以迄汉魏六朝乐府，宋之词，元明以来之南北曲，歌词恒与当世乐曲为缘。因二者之结合，在过去文学史、艺术史上，并曾开放庄严灿烂之花，影响于吾民族者至巨。然而时移世异，社会生活状况，与夫民风国俗之转变迁流，音乐方面之新陈代谢，不期然而促进歌词体制之改革。过去不宜于现在，古歌无当于今曲，此事势所必然，观于词曲之不能不递相变移而可知也。自宋元遗谱，绝而莫传，即晚出之昆腔，亦成强弩之末。所谓诗歌词曲，仅为文人吟玩之资，举不能重被管弦，遑论转移风俗？如是，旧体文学，既日与音乐脱离，以失其普遍效能，致不为人所重视。而新兴歌曲，非迳效欧风，即相率为靡靡之音，苟以迎合青年病态心理。至于本身之责任，与其对社会民众所发生之影响为如何，不暇计也。同人等有鉴于此，将谋文艺界音乐界之结合，以弥诸缺陷，而从事于新体歌词之创造，以蕲适应现代潮流，爰有歌社之组织。经与作曲诸君数度讨论之结果，以为旧体词，有下列各缺点：

甲、从形式上观之：

（1）旧体诗歌，大率不外四言，五言，七言三种，格式过于方板。以之入谱，无论如何计划，不能作出新式节奏。节奏既无变化，其歌曲必失之单调。

（2）晚近数百年，西方歌曲之发达，恒由于新式歌词，为之引导。盖歌词形式上既有变化，歌曲节奏，亦即随之转移。比如最流行之棹歌（例一）、军歌，与简短的三段式歌词（例二），为民歌所不能缺，而吾国旧诗词中，均罕此形式。

例一、《意大利棹歌》[1]（两段式）首章（青主译）

"今夜的月色好，照耀到天尽头。

清凉的和风，把水面吹皱。

（以上四句复唱一次为第一段）

我停舟待着你，

快登舟，莫延迟！

珊他卢奇雅！（意国拿玻里附近地名）

珊他卢奇雅！"

（以上四句为第二段亦复唱一次）

此歌共三章，章九句，此处只引用首章。

例二：《苍苍松树》（德国民歌）[2]次章（青主译）

“吁，美女人！吁，美女人！

你真是险诈难亲！

（此为第一段）

当我得志，你同我好；

到我失意，你顾你跑；

（此为中段）

吁，美女人！吁，美女人！

你真是险诈难亲！”

（末段首段复唱）

原文二章，章十句，此处只引用次章。

按：此为最简单的三段式民歌体，为吾国旧诗词中所罕见，最宜仿作者也。

乙、从内容上观之：

（1）宋元词曲，虽句度参差，宜于入乐，而所用词料，多不适用于今日。其受词牌拘束，牵强堆砌者，自不待言；其他如香艳体之专用妇女服饰化妆品名词，以及描写闺阁态度，引用不甚普通或不合现代潮流之故实，皆不能作现代歌材之用。

（2）旧诗词家之表情，往往偏于自抒胸臆，致多怨、恨、忧、愁、牢骚、悲哀，或阳为旷达，实则悲观消极之语，不期然而养成萎靡不振之风气，故皆不宜采作今日学校及社会歌材之用。

（3）旧体诗司，以时世之变易，每多不合潮流之思想，不合国体之语句，与不合近代社会之称谓。凡此诸端，亦皆不能采作歌材之用。

旧体诗词之不适宜于今日，略如上述。反观最近十年来之新诗，其不宜播于乐章，亦有下列诸缺点：

（1）章法欠整齐。

（2）缺乏韵脚与音节之调谐。

（3）直译欧美新诗，词句冗长，文风过于欧化，常令人读来不得要领。

（4）诗意有时过浅薄，或本为浅语，而故作神秘，令人索解无从。

基于上述诸因，与学校、社会歌材之缺乏，同人等益感觉创作新歌之不容或缓。循览举时乐府，其制作之意，亦有二端：或由乐之定词，或选词以配乐（元稹说）[3]。吾辈欲求声词之吻合，而免除“倚声填词”之拘制，不得不谋音乐、文艺家之合作，藉以改造国民情调，易俗移风。于此发轫之始，敢以至诚恳之态度，昭告于国人曰：

吾辈为适应时代需要而创作新歌，为适应社会民众需要而创作新歌，将一洗以前奄奄不振之气，融合古今中外之特长，藉收声词合一之效，以表现泱泱大国之风。对于新体歌

词，希望作者除努力革去上述诸缺点外，并注意下列各点：

（1）宜多作愉快活泼沈雄豪壮之歌，以改造国民情调。

（2）歌的形式，最好以《诗经》国风为标准；但句度最宜参差（即长短句），不可一律，亦不宜过长，免致难于歌唱。

（3）各国民歌之新形式，如上述两段式、三段式等，不妨尽量采用。

（4）歌词以浅显易解为主。如万不获已，须引用故实时，请于篇附注说明，以期唱者一望而了然于其用意之所在。

（5）歌词仍应注重韵律，但不必数章悉同一韵，即每章之内，换韵亦不妨，兼可采用四声通协之法（如“东、董、送”之类）。

（6）各种新名词，均不妨采用。盖既作新歌，即应为现代人而作，不必专为唱与古人听也。

凡此诸端，皆本社同人所共悬为标的，期得互相奋勉，为文艺界辟一新途，为音乐界得一补助，即直接间接，贡献于社会民众。将使有井水处[4]，皆能传唱本社之新词。风气转移，岂特本社同人之大幸？国利民福，实系赖之。惟本社同人，才力有限，其所拟议，容有未周。尚冀国内宏达，加以匡正，并予相当赞助，幸甚！

谨此宣言，伏惟

公鉴

萧友梅——龙沐勋[5]谨启

---

* 本篇与龙沐勋合作，初载于1931年4月出版的国立音乐专科学校校刊《音》第13期，重载于同年7月1日出版的《乐艺》季刊第1卷第6号。“歌社”是萧友梅、龙沐勋等发起，以音专同人为主组成的音乐文艺社团，成员还有青主、傅东华、胡怀琛等。

（1）即意大利那坡里船歌《Santa Lucia》，今作《桑塔·露琪亚》。青主译配的此歌曲谱，载于《乐艺》季刊第1卷第1号（1930年4月1日）。

（2）即德国民歌《Der Tannenbaum》。青主译配的此歌曲谱，载于《乐艺》季刊第1卷第2号（1930年7月1日）。

（3）“元稹说”见其《乐府古题序》，原语为：“斯皆由乐以定词，非选词以配乐也。”

（4）原语为“凡有井水处，即能歌柳词”，语出《余杭旧志》，是对宋代词人柳永所作词传播广远的赞语。此处用以表示期望“歌社”新词能得到普及。

（5）龙沐勋（1920－1966），又名龙七、龙榆生，江西万载人，词学家，时任国立音乐专科学校国文、诗歌教员。

胡周淑安《儿童歌曲集》序*

从前的作曲家,没有一个不能演奏他们的作品的。我们差不多可以说:他们作曲的次序,是先在乐器上弄好了一个曲子,然后才把它写在纸上。所以当时的作曲家,同时亦是演奏家;但是在这一个时代的作品,并不很多。自从理论作曲教授法逐渐科学化之后,许多不是演奏专家或唱歌专家都能作曲了;他们作曲时,大概先写在纸上,然后用乐器或用人声试验一下(但不一定是正式演奏),遇有不合意的,略为加以修改,有时写好认为满意,就并不试验,亦不修改了。这样的作曲虽然比较省时间,能多作,但是其中于实际演奏上(尤其是歌曲)有时不免有些不甚自然的地方,所以演奏家常要把它们的指法或句读加以修正,方合实用。

胡周淑安先生于专攻声乐之外,又能弹琴作曲,并且对于儿童心理和教授法都是有研究的,所作《儿童歌曲集》不独没有上边所讲的毛病,并且每首歌曲的表情都和歌词吻合,可以算是唯一的创作了。从前有一个学教育的同学对我说:“编一部初小教科书,真比编一种大学专门讲义难十倍。”这句话我认为十分有理,因为初小教科书所采取的教材,范围很狭,所用的言语又非个个儿童懂得不可,不象专门讲义可以随便用高深的辞句的。所以我说这本《儿童歌曲集》既然是由一位通晓儿童心理的音乐专家作成,当然就比一本大学讲义有十倍的价值了。盼望用这本书的教员们,不要看轻了它吧!

中华民国21年7月26日 萧友梅写于莫干山

---

* 本篇作于1932年7月26日,载于1932年中华慈幼协会印行的胡周淑安《儿童歌曲集》。今据作者手稿和原刊对勘校录。胡周淑安(1894-1974)即周淑安,福建厦门人,声乐家、作曲家和合唱指挥家,时任国立音乐专科学校声乐组主任。她所作《儿童歌曲集》有两种谱本,其一即中华慈幼协会印行本,有萧友梅序、黄自序、陈鹤琴序和作者自序,收歌曲54首,用线谱和中、英文刊印;另有1935年9月开明书店初版本,无序言,分四册,以线谱、简谱刊印,共收歌曲58首,其中24首与前本相同,前本20首未收入此本,另有26首为前本所无,8首与前本同词异谱或词曲相同而改写了伴唱声部与伴奏。

闻国乐导师刘天华先生去世有感*

6月10日余读报章，忽见有天华先生之噩耗，不禁怅然者久之。近日各校发起追悼大会并编印纪念刊，杨仲子[(1)]来书征文于余。余固知文事非吾所长，然曾与天华先生共事数年，颇知其事略，用特述其一二，以为纪念焉。

天华先生以江南琵琶大家沈氏[(2)]之高足，于民国11年应北京大学附设音乐研究会之聘，来北京任导师之职；是年秋，余奉蔡校长之命，改组音乐研究会为音乐传习所，天华先生仍充琵瑟导师，兼任会计；是年余又介绍于北京女子高等师范学校音乐科担任国乐讲师；民国15年北京美术专门学校改组为艺术专门学校之后，添设音乐系，时余为系主任，亦请先生担任国乐。至16年秋，余来沪办理国立音乐院，遂与天华先生分手，而不意五年不见，竟成永别，至今思之，良用悼然！

当天华先生初至北京也，尚有旧派乐师之通习，每语人曰："声音之纯正与精微，举世界当推吾国音乐第一，他日西方乐师，必来吾国研究，吾人从事国乐者，毋自馁也！"是时先生尚未深知西乐之发达，故有此自信之言。其后在传习所与教授西乐诸同事相接触两三年，乃知西乐之不可轻视也，于是发愤学习和声学，又随俄国小提琴师托诺夫[(3)]君学小提琴，日夜练习，不数年间，竟至登堂入室。传习所西乐导师之较老成者莫不为之惊叹，曰："不图中国乐师竟肯俯学西乐，且有如是成绩也！"自是以后，天华先生益知西乐之较中乐为进步矣，乃于琵琶、二胡记谱法加以改良，所作乐曲，于曲体上亦有改变。余离北平五年，虽未再见天华先生，然常闻人语余曰：彼于教课之外，终日练习或作曲，十年来仍如一日。又云：先生所组织之国乐改进社[(4)]，尚有许多计划，未能实现；所主编之《音乐杂志》[(5)]，乃继续北大前此停印者，虽在经济困难之时，犹能年出一二期。其苦心孤诣，即此可见一斑矣。呜呼！今忽以猩红热去世，吾乐界同人，能不为之流泪耶？

抑余更有言者：窃考吾国音乐之无进步，不出下列四端：记谱法之不精确，不统一，一也；偏重技术，不为理论之研究，二也；教授法之泥古（即偏重听学，不重看谱）与守秘密，三也；历代向无真正音乐教育机关之设立，四也。故世虽有少数名师，大都不能广传其术于其门徒，以致虽有名曲，竟至失传。要之"故步自封"与"夜郎自大"两点，殆为吾国旧乐乐师之通病，而经吾人所默认者；不然，何以吾国音乐一千余年以来，未有若何进展也？今天华先生于吾国正式设立音乐教育机关之际，竟能虚心研究，事事极力改良，虽其计划尚未完全实现，然其精神，已足为吾国国乐乐师之模范矣。愿海内从事旧乐者，急宜奋起破

除成见，以天华先生之精神为鹄的，一面研习西乐理论，一面改良教授法与记谱法，使国乐终有发扬之一日，则天华先生虽死，其精神仍永远存在矣！

时民国21年7月28日

---

* 本篇作于1932年7月28日，载于1933年3月刊印的《刘天华先生纪念册》。今据作者手稿及原刊对勘校录。刘天华（1895－1932），江苏江阴人，民族器乐演奏家、教育家和作曲家。他于1932年6月8日因患猩红热去世。

（1）杨仲子（1885－1962），江苏南京人，音乐教育家、篆刻艺术家，曾与萧友梅共事主持北京女子高等师范学校音乐体操专修科和北京艺术专门学校音乐系。

（2）指琵琶家沈肇洲（1858－1930）。1918年时，刘天华曾向他学习琵琶技艺。

（3）托诺夫（R. Tonoff），俄国人，曾在北京国立艺术学校任小提琴教师，刘天华曾从他学小提琴。

（4）国乐改进社是由刘天华等于1927年发起成立的民族音乐社团，刘天华任总务主任，主持该社。萧友梅被聘为该社名誉社员。

（5）指国乐改进社编印的《音乐杂志》，刘天华以“总务”身份实际主持该刊，自1928年1月至1932年2月，共出10期。

高中及高中师范或自修均适用

和　声　学

萧友梅　编
易韦斋　署

国立音乐专科学校丛书



和　声　学*

易　　序

韦斋幼年曾览观声律诸书，如诸史《乐志》及张玉田：《词源》，凌次仲：《燕乐考原》等著作，均茫未明晓。后勉诵陈东塾：《声律通攷》，始稍稍得一隙之明，但终觉未能通畅。遂弃去不习，侵寻一二十年，获受同志至友萧友梅先生之招，任试作新歌，授北学弟子，计至今忽忽亦十余载。先生编成之《普通乐学》及此种《和声学》一再版行，余亦得所受益，重温髫年乐业。顷承见示重加增订《和声学》定稿一袭命序数言。韦斋以学之陋，则不当序，而义则不敢辞，故谨约为之言曰：

萧先生之以乐教，盖综合而又分析者也。综合，故不散碎。分析，故不晦漏。就此《和声学》一编而言，叙述申说之明确详要，固不待言。而练习题之富善，与夫图表之精备，并世乐书，似无出其右者，列例之显而当，尤令授者受者，均感快适。试寻绎转调诸法，不厌繁烦，搜程制则，朗若列眉，如教算者备俱公式，令习者有范可规，因机自悟。先生亦顾余而称其颇努力竭智于斯道也。韦斋不敢有不知而作之举，尤不许妄测高深。仅举至实之谊，介绍于手此一著作者，知其大要而已。

中华民国20年冬　　易　韦　斋

黄　　序

《和声学》一书，乃友梅先生合十余年研究和声之心得，与教学经验而成者也。数年来国内治乐理者多宗之。然初版以缮写者之疏忽，间有亥豕之疵，故两载以还，先生值假期之暇，详为校正，且增益焉。乃重行缮写制版，以付剞劂，虽医者屡以先生脑弱劝止，不顾也。其治学之不倦，立言之审慎，有如是者！

夫和声之要素有二，曰：适当和弦联络，与清顺声部进行。然治此学者，其法亦各不同，即以练习题言：有主多用注符底声题者，有主多用旋律题者。此是彼非，各持一说。要

之,方法虽异,目的则同。先生此书,似与十九世纪德国理论名家李歇透 Richter,亚特颂 Jadassohn 两氏之著作相近,重注符底声及狭位声部支配法,此乃使初学者易窥门径也。书中第十三章转调图表,系先生创制,学者按图索骥,则转调各种问题,当不难迎刃立解矣。

近五十年来和声之范围已大加扩充,然普通和声教科书都不涉及各种新派和声,即华格奈 Wagner 运用之九和弦及半音和声法,亦不列入。他如特皮赛 Debussy 之全音音乐,勲贝 Schonberg 之无调音乐更无论矣。此非由编著和声学者之墨守旧法乃于教育步骤上有不得不然者。盖各新派和声皆由旧派和声演进而成,非突如其来之新产物也,故欲知新,必先知旧。苟于模范派之和声尚不能了解,而妄欲模拟印像或表现派,此岂非缘木求鱼哉? 虽然,英人赫尔 A. E. Hull 有言“模范派之和声,犹英语中一字一音之字耳”。故已熟习严格和声者,亦不可不研究各新派之和声以致用。余深望先生于公余之暇,再以各新派和声编著成帙,则已读先生此书者,又能从先生之教,登峰造极矣。

民国 21 年 1 月 17 日

后学黄自谨序于上海国立音乐专科学校

自 序 一

民国九年秋国立北京女子高等师范学校新设音乐专科,余在该校担任音乐理论,当时编有《和声学纲要》一书,曾在北京大学音乐研究会出版之《音乐杂志》分期登载;十年秋北京大学添设乐学讲座,余担任和声学,亦以此书为课本。顾和声学一科为吾国专门学校向来所无;初次输入此项学科,即用国语编成课本,实非易事,以一切专门名词均须从新设定,书内所举各例,亦须亲自缮写也。故《和声学纲要》甫胶稿,已发见许多缺点,幸讲授时可以随时增补说明,不至完全不适用。

十四年秋国立女子大学与国立艺术专门学校成立,两校之和声学亦由余担任,乃参照历年教授上之经验,将《和声学纲要》完全改编,增加第一重音(Soprano)用的题目,装饰音用法及和声应用法,补述各种转调法与各种变和弦,易名为《和声学》。全书分三编,二十一章,一百二十款。内容增加约三分之一,但关于各种和弦组成法,用法,解决法,联络法的原则,只约为二十七条,俾学者易于记忆。书内各集练习题共约有六百二十个,平均每星期能学习十二题者,三学期(每学期以十八个星期计算)可以完毕,但每集题目未完全熟习以前,不可做第二集,以至欲速不达,此层尤希教者注意。用此书教授者每讲到一种和弦用法,最好从各派名家作品另引例证明,或指定某人作品之某章某段第几节,使学者自行翻阅,俾可多得例证。本书以缮写困难,如非十分重要者,不能逐一详细举例证明也。

民国 16 年 5 月 2 日　　编者志于北京

自 序 二

此书于民国十四年至十六年在北平国立艺术专门学校每周石印数页以供该校及国立女子大学音乐科和声学讲义之用:民国十六年冬上海国立音乐院成立以来,亦用此项讲义余本教授和声学。原本由书记三四人缮写而成,字迹既不能一律,石印谱例又欠明晰,其后另请人再写一次,费时几及二年,始能缮毕。民国十九年夏余以脑弱赴莫干山休息,遂利用此机会,将全书略为修订,加入§54,106,107,115,116六款,和声学问题一百个,时国立音乐专科学校与商务印书馆订印丛书契约,即以付梓。

此书编成时友人有问余者曰:“子何不于书末增加数章,略述各派新和声学之大概?”余答以余之编此书,不过欲将基本和声之法,介绍于于吾国学子耳,故所引例证,亦以模范派与自由派的作品为主,所说皆和弦这构成法,用法,解决法及联络之法。与其名曰“和声学”不如称为“和声法”之为的当。盖学音乐者必须知“和声法”,犹习外国语者之必须先习文法也。西方新派音乐家,其作品无论如何新奇,然在本人未作成此种作品之前,无不熟习基本和声之法,盖登高自卑。更使然也。

晚近各新派作曲家与理论家,虽有极新颖之作品与理论,然对于其所主张,尚未作成系统的说明,其新作品只凭各人之天才作成,新和声学之书,大都不过指出新派作品之特点而加以解释,对于新和声法,则尚未有具体的说明如基本和声法所言者,以新兴学说各家所见不同,尚未能作成强有力的主张,故新出版之和声学,只可称为“新和声论”,不能称为“新和声法”也。余甚愿有志研究理论作曲之同志,于熟习“和声法”之后,更多读新派和声学之书,多解剖新派作曲家之作品,他日以其研究所得,贡献于音乐界,则不独“新和声法”可容易出世,即另创作一个新乐派,亦非难事矣。

民国21年1月　　编者志于上海

自 序 三

此书于本年一月底已由商务印书馆全部排竣,正欲付印,不料全馆遭日寇炸毁,此书已打成之模板及清样均被焚去,以致不能如期供给音乐学子以和声讲义;日寇摧残文化如此,言之令人痛恨。兹值大局已稍定,商务印书馆虽一时未能复业,而此书却不能不从速出版,前此校对时,幸索回原稿,不至同归于尽,然经手民排板用过之后,满纸污痕,许多页且不辨字迹,谱例亦有许多模糊不清,乃竭三个月之力,重写一次,又得廖君辅叔代为重缮谱例之一部,十分感谢,遂决意委托商业印字房,赶速印刷,限本年九月以前出书,俾下学期开学时习和声者多一课本之用耳。

民国21年5月　　编者再志

用此书者注意

1. 本书大约可分三期学习：第一章至第八章为第一期，第九章至第十三章为第二期，第十四章至第二十一章为第三期。

2. 为便利教者与自修者起见，将全书习题及问题分作一百二十六课（表见213页，第11，23，31，59，60，63，71，76八课可以省去），每课自一题至十题不等，学者每课至少练习三题（其在三题以内者须全做），问题一百个，均须全答，答时应举例者，须自己另拟，不可引用书中原有之例。

3. 本书习题在低音者288个，在高音者262个，应用习题约63个。原欲使学者在各声部均有练习之机会，不致有偏于一面之弊，唯起头四集单用低音题目练习，取其易于入手也。

4. 学者如每周能做四课，三学期可以修毕，如每周只能做一课至多二十七个月亦可做完。

5. 本书初次付印，错误在所不免。未用此书之前，宜照下页勘误表先行改正，方免发生误会。

目　　录

中　编
和声外的音

下 编

和声应用法

总　论

§1. 什么是和声?

"和声"两个字,是从希腊文"Harmonie"翻译来的,原文有"结合"的意义。古代希腊人有把它当"音阶"解释的,也有当"音的连续","音的旋法"解释的;但是在中古同近代的音乐上,"和声"二字,已经解作"几个有关系的声音的联络"了。

§2. 什么是曲调?

"曲调"两个字刚同希腊文"Melodie"相当,也有人叫它做"调子"。但是说到"和声",就不是单音的音乐。总之"曲调"是纵的,"和声"是纵横兼备的(因为曲调里边亦有和声的缘故,但是严密说起来和声还是偏重横的)。"曲调"是一定要动的,"和声"是可动可静的。那么人类的音乐是:

§3. 先有"和声"呢,还是先有"曲调"呢?

实际上在历史上自然是先有"曲调",但是理论上确是先有"和声"。为什么呢? 据近代音乐理论家研究的结果,知道但凡一个"曲调",必有一定的组织在里边。它的组织是依着一定的法则构成的,我们仔细研究,就可以发见出来。所谓一定的法则,就是和声学里边讲的各种原则。所以想知道"曲调"的组织,先要知道和声学的原则。想学和声学,先要知道音阶的组织与各种音程的内容。

§4. 音阶

从音阶的形式看来,可以分作三种如下;

(一) 自然的音阶(Diatonic Scale),

(二) 半音的音阶(Chromatic Scale),

(三) 全音的音阶(Whole Tone Scale)。

自然音阶的组织有七种(参看《普通乐学》第三章)之多,但是西洋音乐最通用的只有大音阶(Major Scale)小音阶(Minor Scale)两种(例一甲之 a. b.)。这两种音阶在键盘上无论从那一个音起,都可以组成,所以一共有十二个大音阶与十二个小音阶。大音阶的性质刚硬,小音阶的性质柔软;但是为调和这两种音阶的性质,把大音阶的第六音临时降低半音(例一甲之 c.),就成为柔性的大音阶;或把小音阶的第七音临时升高半音(例一甲之 d.),就成为刚性的小音阶。这两种音阶的构成,完全根据和声的关系,所以也叫做"和声
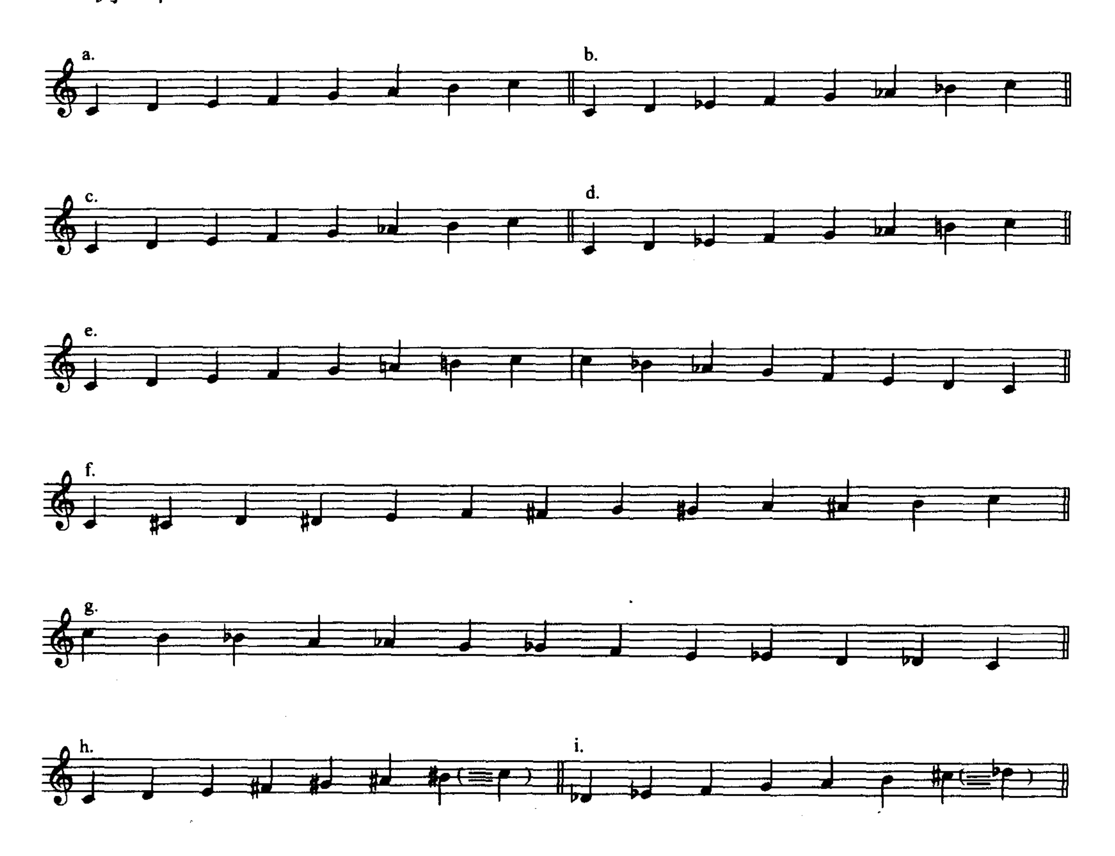
大音阶"(c.)"和声小音阶"(d.)。

但是在声调方面看来,和声小音阶的第六第七两级中间的增二度(即是一个全音和一个半音),不甚顺的,所以为免掉这个毛病起见,把上行的和声小音阶第六级亦升高半音,但是下行的时候,完全照自然的小音阶一样。这种为声调便利上改变的小音阶,叫"旋律的小音阶"(Melodic Minor Scale)例一甲之 e.。

半音阶的各级,完全由半音组成,每级代表一律。我们现在的音乐所用只有十二律,所以半音阶无论上行(例一甲之 f.)下行(甲之 g.),也只有十二级。十二级以后周而复始。

全音阶的各级由两律(即两个半音)组成,所以只有六级从第七级起因等和声之关系(#b = c,#c = ♭d),周而复始(例一甲之 h. i.)。

例一甲
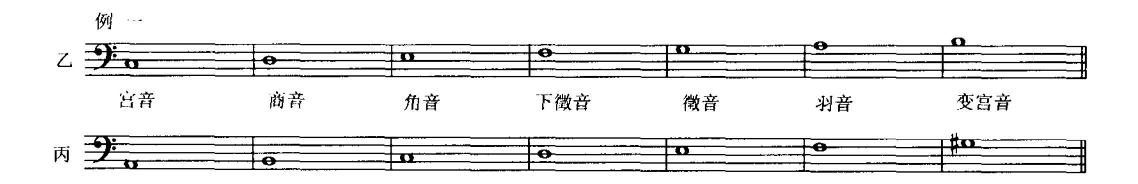


§5. 七声音阶各级的名称

自然的音阶是由七个音组成,所以也可以叫做七声音阶(Heptatonic Scale)。大小音阶各级和名称如下:

第一级　宫　音 Tonic

第二级　商　音 Supertonic



第三级　角　音 Mediant

第四级　下徵音 Subdominant

第五级　徵　音 Dominant

第六级　羽　音 Submediant

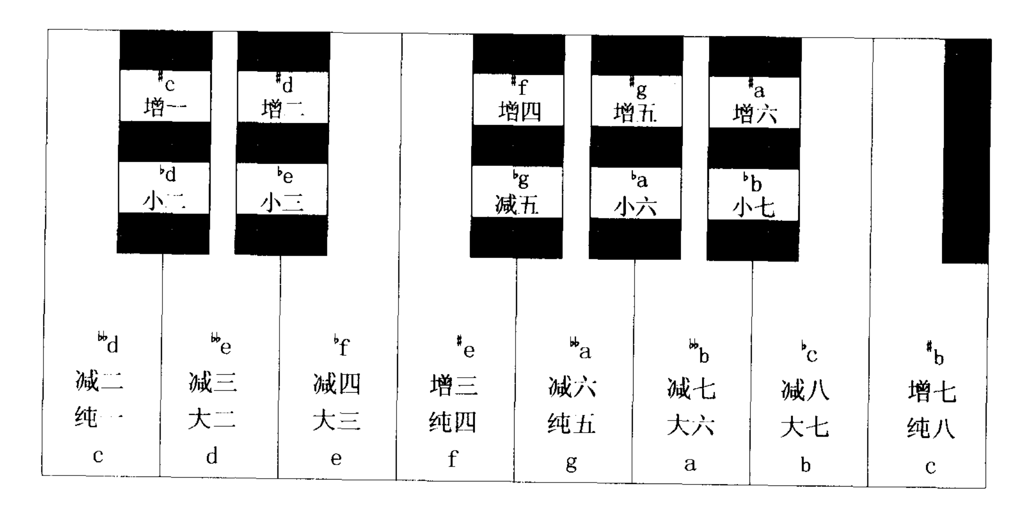
第七级　变宫音 Leading Tone

以上七个名字,除掉第四个是照西文翻译的之外,其余六个都是我国音阶固有的名称(我国音阶的第四个音叫:变徵,因为第四级到第五级之间,是半音)。西洋乐学家因为第四个音在宫音的下五度,与上五度的徵音占相对的地位,所以在宫音上五度的音叫 Dominant,在宫音下五度的叫 Subdominant;同时在宫音上三度的音叫 Mediant,在宫音下三度的音叫 Submediant,七音中的第七个音最要小心使用。它本身有倾向宫音进行的性质,所以这音之后,最好是用宫音,这种进行,叫做"回宫"(有特别理由的自当别论)。上例乙·丙·所示,大小音阶暂举一例(乙、大 C 调,丙、小 a 调)其余各调可以类推。
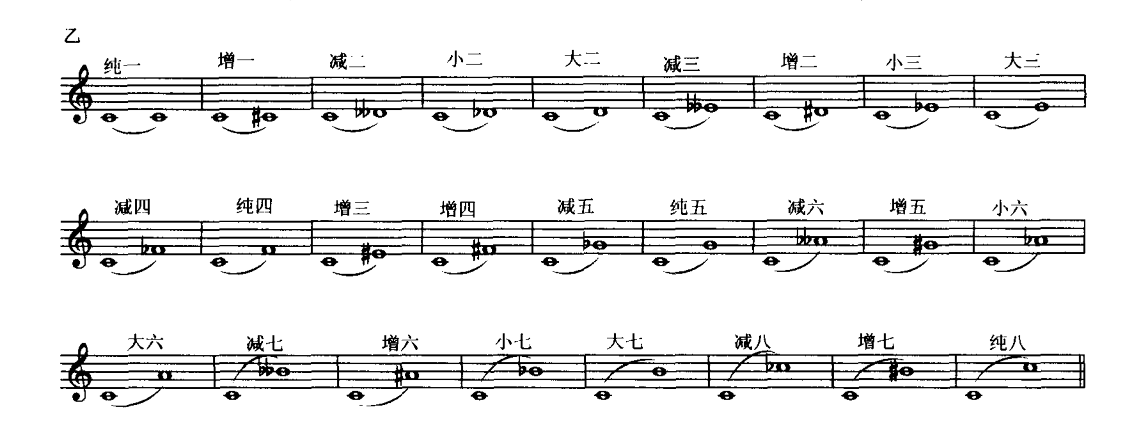
§6. 音程 Interval

关于各种音程,在《普通乐学》第四章已经讲过,但是其中各种倍增倍减音程,普通和声学还用不着。现在为显明起见,先把纯,大,小,增,减五种音程在键盘上说明一下。第二例甲图从 c 音起,各度都是由下而上计算。细看就知道键盘上每个音程,在谱表上(第二例乙)至少有两个名目,记谱时不得混而为一。

例二甲图



例二乙



总之各种音程之关系如下：

小音程 加一律（半音）——大音程，

大音程｝加一律（半音）——增音程（再加一律为倍增音程）
纯音程｝
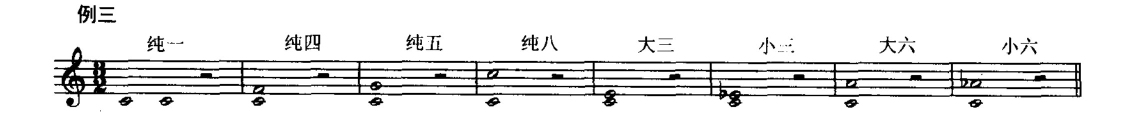
大音程　减一律（半音）——小音程

小音程｝减一律（半音）——减音程（再减一律为倍减音程）
纯音程｝

§7. 协和音 Consonance

两音同时齐发，在本身上已经生出一种圆满的结果，在我们听见，亦无须乎用别的音程来完成它，就可以称为协和音。如例三所举纯一，纯四，纯五，纯八，大三，小三，大六，小六各音程，都是协和音。
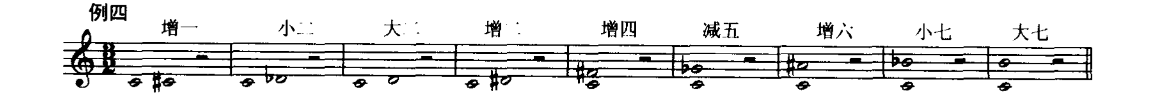
例三
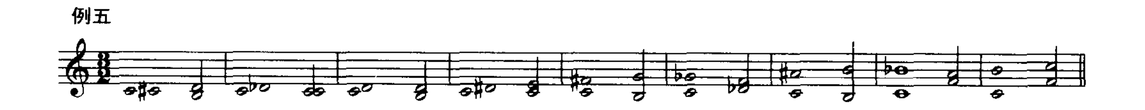


§8. 不协和音 Dissonance 与解决 Resolution

假使两音同奏发生一种不圆满的结果，教听者不满意或觉得不完全的时候，这个音程便是不协和音。所有二度，七度及各种增减音程，都属于不协和音的一类。例四所举不过最重要的几种。

例四

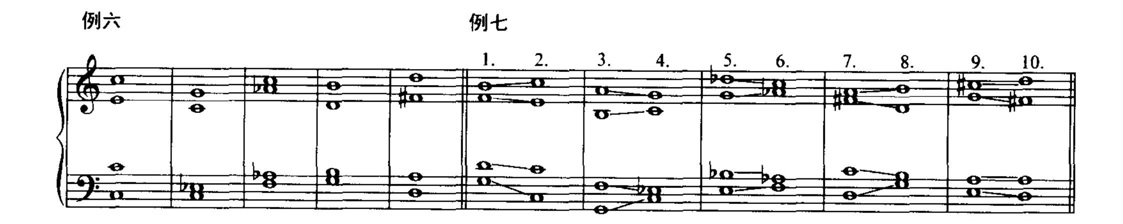


若是不协和音之后,跟着来一个协和音程,我们的听官就可以满意了。所以不协和音是不完全的,不能独立的。它们必要一个协和音程来帮助它,方可发生圆满的结果。在和声学上一个不协和音程之后,来一个协和音程,名叫"解决"。就是把不和的声音调解至于和谐的意思。例五各节内头一个是不协和音程,第二个是用来解决它的协和音程。



§9. 独立的和弦与不能独立的和弦

由协和音组成的和弦,有一种确定的效力,教人听见觉得满意,如例六,所举各和弦,就是这类。因为它们本身已经完全并且能够独立,所以名叫"独立的和弦"。凡乐曲末尾必须用独立的和弦,表示完结全曲之意。



和弦里边若是含有不协和音时,我们听见就觉得有一种不安或不完全之感。但是这种和弦之后,如果跟着来一个独立的和弦,那么那种不安或不完全之感,立刻可以消灭,所以含有不协和音的和弦,必定要一个独立的和弦来解决它,方可得圆满的结果。那种含有不协和音的和弦,因为不能独立,所以称为不能独立的和弦。例七的 1.3.5.7.9 五个和弦,都是这类,同例的 2.4.6.8.10 就是解决它们的独立的和弦。

总之协和音与不协和音均不可偏重。乐曲用协和音过多,容易发生停滞或单调的毛病,若是不协和音过多,又太刺激神经,教听者易起不安之感。

§10. 和 声 学 Harmony

和声学就是讲究各种和弦的组织,相互的关系与进行的态度等等。单简说一句,和声学是教人认识各种和音的性质,组织与适当的用法。

本书分三编讲述:上编所讲,是和声内的音;中编所讲是和声外的音;下编所讲是和声应用法。

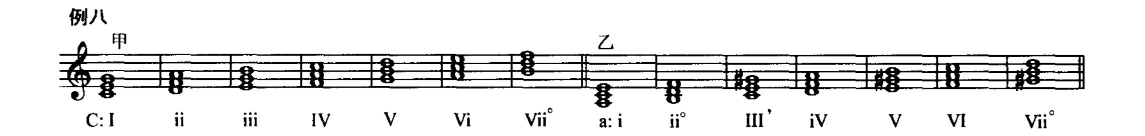
上　编

和声内的音

第一章　大调正三和音

§11. 三和音及其分类

随便用音阶上的一个音做底者，把一个三度音同一个五度音，叠在底音的上边，就成一个三和音，又叫三和弦(Triad)。例八，下边一列是底音，中音一列是三度音，上边一列是五度音。



三和音的读法，是从底音起，由下而上。譬如例八，甲，各三和弦读作 ceg, dfa, egb 等；例八乙，各三和弦读作 ace, bdf, ce #g 等。

三和音的构成，亦可以说是由两个三度音程叠起来的。譬如例八甲，第一个三和弦是由 ce 同 eg 两个三度音程叠起来的，其余可以类推。就第八例看来，构成各三和音的音程不是一样，因此可以分为四类：

（一）大三和音 由一个大三度同一个纯五度音程组成(也可以说是由一个大三度同一个小三度音程组成的)，如例八，甲，第一，第四，第五级，乙，第五，第六级。

（二）小三和音 由一个小三度同一个纯五度音程组成(也可以说是由一个小三度同一个大三度音程组成的)，如例八，甲的第二，第三，第六级，乙，的第一，第四级。

（三）增三和音 由一个大三度同一个增五度音程组成(也可以说是由两个大三度音程组成的)，如例八，乙，的第三级。

（四）减三和音 由一个小三度同一个减五度音程组成(也可以说是由两个小三度音程组成的)，如例八，甲，的第七级，乙，的第二，第七级。

大小调各级上的三和音，普通用罗马数字Ⅰ，Ⅱ，Ⅲ，Ⅳ，Ⅴ，Ⅵ，Ⅶ，记在谱表下方。记大三和音用大罗马数字(如例八，甲的Ⅰ，Ⅳ，Ⅴ，级，乙，的Ⅴ，Ⅵ，级)，记小三和音用小罗马数字(如例八甲的ⅱ，ⅲ，ⅵ，级，乙，ⅰ，ⅳ，级)，记增三和音用大罗马数字加一撇在右肩上(如例八乙，的Ⅲ'级)，记减三和音用小罗马数字加小圈在右肩上(如例八，甲的vii°，乙，的 ii°，vii°，级)。

三和音就性质上看来，可以分作两大类：

（一）独立的三和音 大三和音，小三和音属这类；

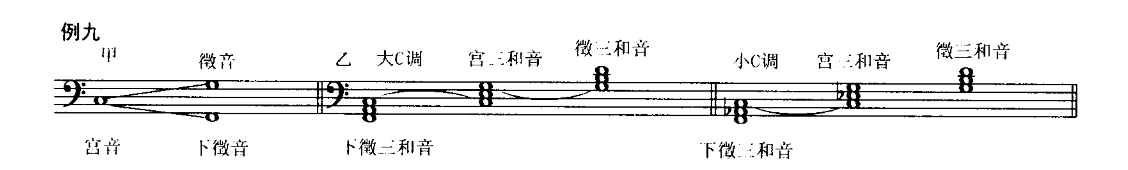
（二）不能独立的三和音 就是增三和音与减三和音(此外还有各种变三和音，也是不

能独立的,留在中编补述,此处从略)。

大三和音性质刚强,小三和音性质柔软。所以德国理论家叫大三和音做"硬三和音"(Dur Dreiliang),叫小三和音做"软三和音"(Moll Dreiklang)。本书为便利起见,仍照各国普通叫法,采用"大三和音"(Major Triad),"小三和音"(Minor Triad)两个名词。

§12. 正三和音 Principal Triads

在音阶第一,第四,第五级上构成的三和音,占的地位最为重要,所以它们有正三和音的名称。这三个三和音有一定的名称。在第一级上(即宫音)构成叫"宫三和音"(Tonic Triad)在第五级上(即徵音)构成的叫"徵三和音"(Dominant Triad),在第四级上(即下徵音)构成的叫"下徵三和音"(Sub Dominant Triad)。细看第九例乙,就知道这三个三和音的亲密。和声学第一步练习用的,也就是这三个正三和音。



§13. 四重音歌曲

和声学练习用的乐曲,以严格的四重音歌曲为最相宜,因为这种歌曲在乐曲上很重要(可以说是乐曲的中坚),并且从教授上看来也极适宜。四重音歌曲,省名"四部曲"。各重音的音域如下:

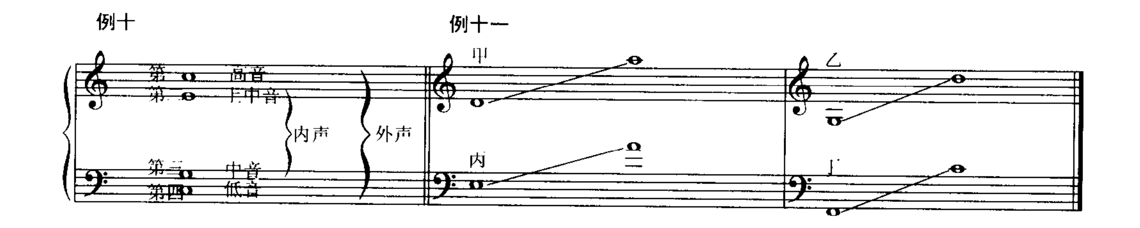
第一重　高　音(Soprano)　由 e^1 到 a^2　(例十一甲,)

第二重　上中音(Alto)　由 g 到 d^2　(例十一乙,)

第三重　中　音(Tenore)　由 e 到 a^1　(例十一丙,)

第四重　低　音(Basso)　由 f 到 c^1　(例十一丁,)

高音,低音在四重音的外部,叫"外声",两重中音在四重音的内部,叫"内声"。如例十



§14. 关于每个和弦的原则

三和音在四部曲里边,自然是不够用,所以每个和弦至少要把三和音中的一个用两次。但是究竟重用何音,组织一个和弦的法子如何,经多数理论家的研究,决定了几个原

则如下：

第一条　各和弦的底音，三度音均不可缺。

第二条　底音宜重用，五度音可省。

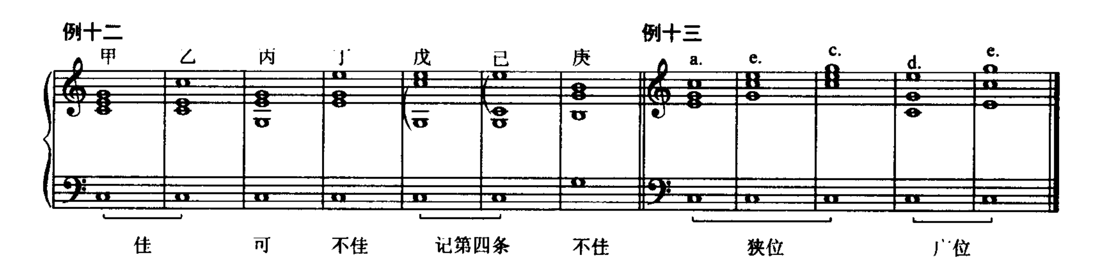
第三条　三度音不宜重用；变宫音也不宜重用。

第四条　第一重音到第二重音，

第二重音到第三重音，距离均不得过八度，

但第三重音到第四重音不在此例。

例十二，（甲）重用底音一次；（乙）重用底音二次，五度音省去不用；（丙）重用五度音；（丁）重用三度音；（戊）第二重音到第三重音过了八度；（己）第一重音到第二重音也过了八度；这两例都犯了第四条。（庚）重用变宫音，所以也不好。



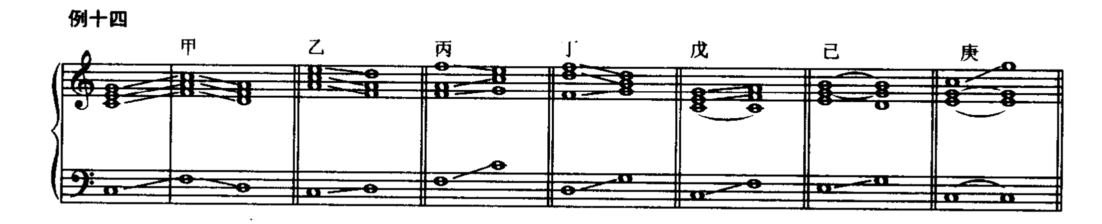
§15. 广位和声与狭位和声

从第一重音到第三重音的距离没有过八度的和声叫"狭位和声"（例十二之甲，乙，丙，丁，例十三之 a. b. c.）；已过了八度的和声叫"广位和声"（例十三的 d. e.）。

§16. 和弦进行的种类

甲和弦运动到乙和弦去，叫"和弦的进行"。和弦的进行分三种：（一）同向进行，（二）反向进行，（三）侧面进行。

四重音一齐向着一个方向进行（无论是跳进或是级进）叫"同向进行"（例十四，甲）；四重音之中有三个向下一个向上进行（例十四，乙）或三个向上一个向下进行（例十四，丙）或两个向上两个向下进行（例十四，丁）都叫"反向进行"；四重音有一个停住，三个进行（例十四，戊）或两个停住，两个进行（例十四，己）或三个停住一个进行（例十四，庚）都叫"侧面进行"。



关于和弦的进行，严格的和声学家又定出一个原则，就是：

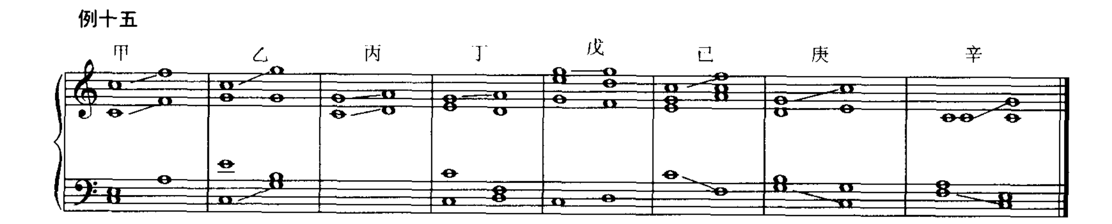
第五条 各重音不可作同向进行。

反向进行是最稳的,侧面进行也很常用。

§17. 纯八度平行与纯五度平行

两重音同向进行时,它的音程是纯八度,就是纯八度平行;它的音程若是纯五度,就是纯五度平行。例十五,甲,第一重音与第二重音,同例乙,第一重音与第四重音都是纯八度平行;同例丙,是纯五度平行,丁,戊,的第一重音与第四重音也是纯五度平行。八度平行与五度平行为普通和声学所禁用。因为四重音之中有两重犯了八度平行,听见只觉得有三重音,因此会失掉四重音的性质。但是在四部曲的某处要特别加强声音时,八度平行或同声进行(前后两个和弦中有两重音完全相同叫"同声进行",譬如第一个和弦第一第二重音唱 a,第二个和弦第一,第二重音唱 b,就是同声进行)都可以用。五度平行,亦有例外,后来再详细说明。

例十五



§18. 八度反向平行与五度反向平行

上款所讲是同向的平行,本款所讲是反向的平行。例十五(已)(庚)的第一第四重音是八度反向平行,(辛)是五度反向平行。这三个例都在外声,奏起来仍有八度平行,五度平行的声音,所以初学者还是不用为佳。那么关于和弦的进行,又规定了两个原则如下:

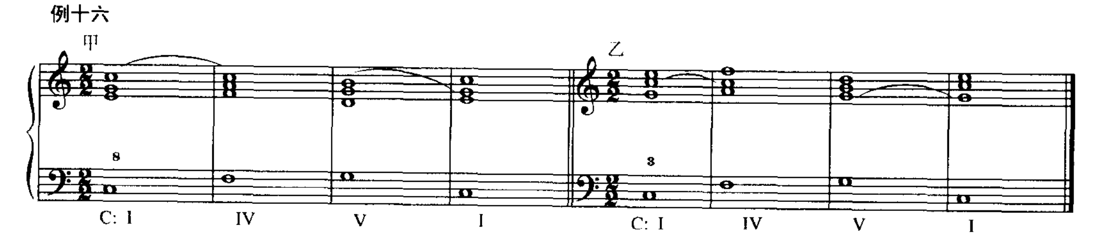
第六条　各和弦不许有纯八度平行与纯五度平行。

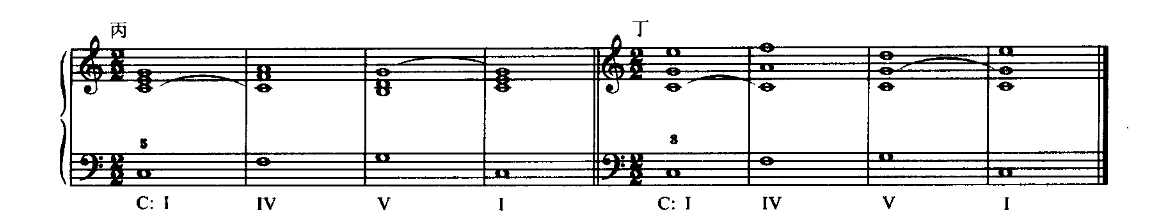
第七条　各和弦的外声不宜用八度反向平行与五度反向平行。

§19. 和声习题上标记数目字的解释及演题法(其一)

初学用的和声练习题用第四重音记上,例十六,甲,乙,丙,丁,的第四重音(就是 c,f,g,c)是题目。各题头一个音上边写着 8,3,5,三个数目字,是指定头一个和弦的八度音 c(即底音,例十六,甲),三度音 e(例十六,乙,丁),五度首 g(例十六丙)要用作第一重音,但是从第二个和弦起就不限定了。题目头一个和弦上边没有注明数目字时,我们就可以当这和弦有一个 8 字记在上边的一样。就是要把底音用作第一重音。

例十六





初学做和声题目，先要把上边所讲的七条原则牢记着，把第一个和弦如法记上之后，看看第二个和弦里边有没有同前一个和弦相同的音，如有相同的音，就先把它们联结起来（但两音须在同一重音上方可联结。例十六，甲，乙，丙，丁，第一第二节的 c 音，第三第四节的 g 音），用连线⌒划住，表示这音不向上进行，也不向下进行，然后把其余三个音斟酌填上，总要教它们与前一个和弦的音不要距离太高或太低。若是两个和弦没有相同的音时，就要把上部三重音对于第四重音作反向的进行（譬如例十六甲，乙，丙，丁，第二第三两节）。因为不是这样，就会犯了八度五度平行或同向进行的禁例。既然有广位狭位的和声，题目就有广位狭位的做法。例十六（甲）（乙）（丙）是狭位做法，同例（丁）是广位做法，第一重音到第三重音相隔不止八度了。初学者还是先从狭位入手比较容易些，因为广位做法音位离得太宽，八度五度平行，有时不容易看出来的缘故。

练习题　第一集

（一）8　（二）5
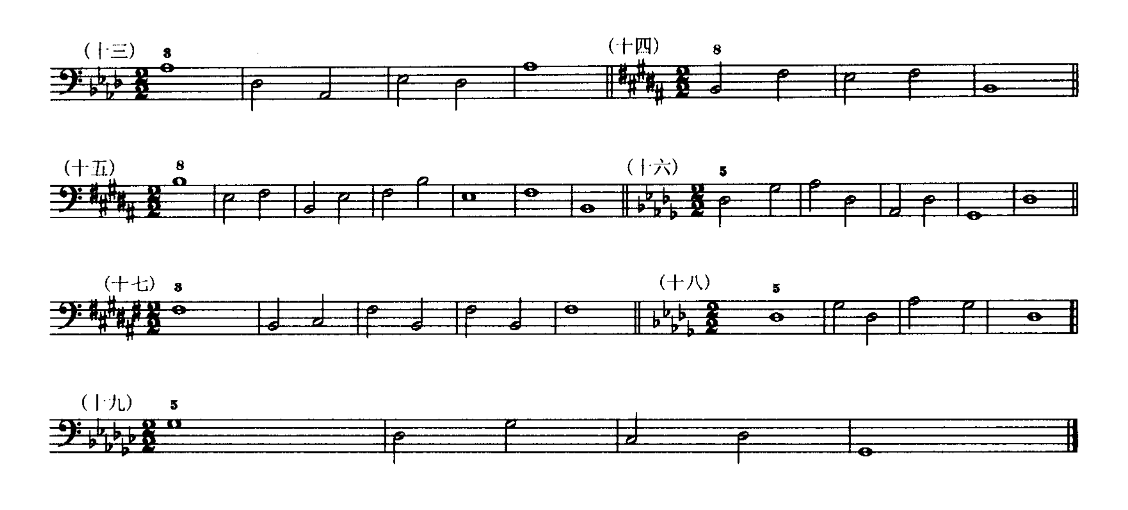
（三）5　（四）5

（五）3　（六）8

（七）3　（八）3

（九）3　（十）3

（十一）8　（十二）3

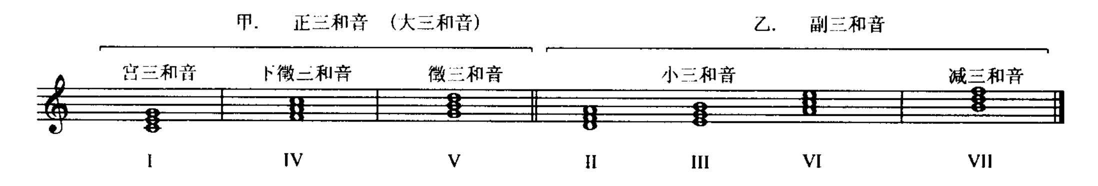


第二章 大调副三和音

§20. 副三和音

第一章第12款所讲正和音(宫三和音,徵三和音,下徵三和音)之外,在音阶上第二,第三,第六,第七级上构成的三和音,都是副三和音。大调副三和音之中在第二第三第六级上构成的都是小三和音,在第七级上构成的是减三和音。

例十七
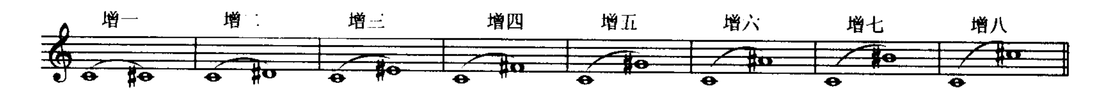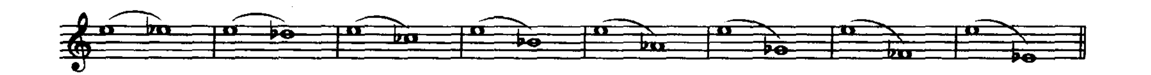


§21. 增音程 Augumented Intervals

例十八所列各种增音程之中,增三度等于纯四度,增七度等于纯八度,所以这两个增音程在和声上无什么价值;增一度与增八度只可当作经过音用(Passing Tone)(经过音的说明见中编)其余增二度,增四度,增五度,增五度虽然不是绝对不可用,但是在歌曲上增音程不甚容易唱,所以严格的理论家仍然主张少用为佳。本书为初学者又定出一个原则如下:

第八条 各重音不宜有各种增音程的进行,但作为经过音使用者,不在此例。

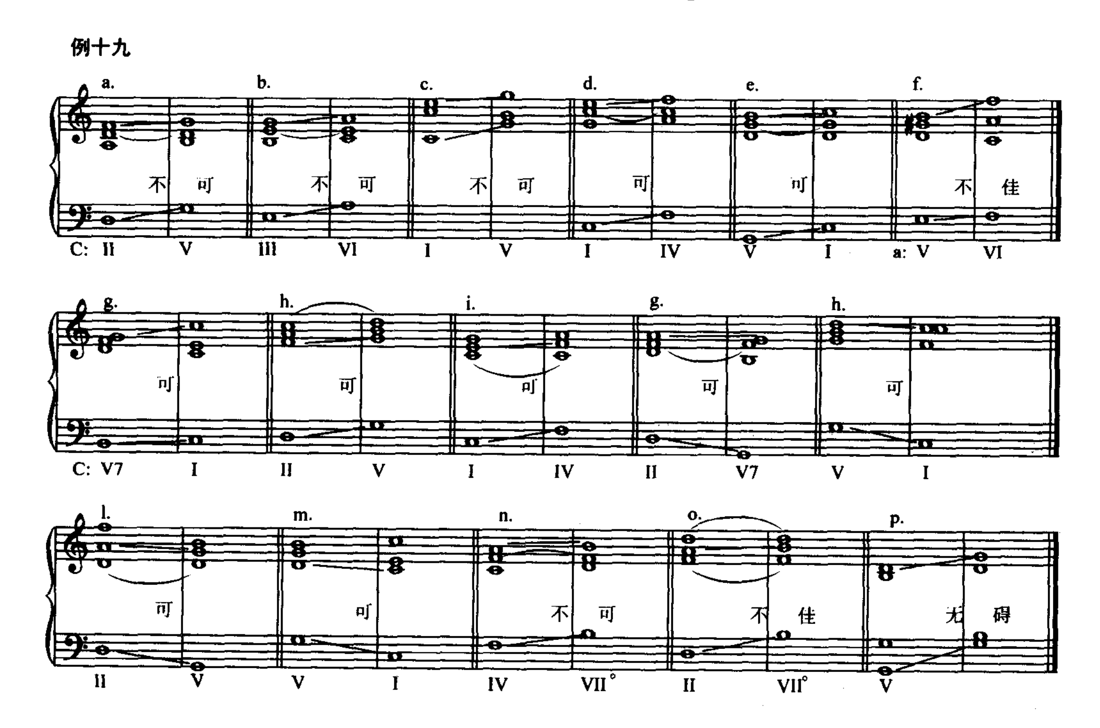
例十八





§22. 隐八度平行 Hidden Octaves

纯八度平行在第一章第17款已经讲过。若是一个非八度的音程向着一个八度进行的时候，就叫"隐八度平行"。譬如例十九 a,b,c,d,e,h,i,n 各例都是由三度向着八度进行；f,j,k,l,m,o,p 各例都是由五度向着八度进行；同例 g 是由六度向着八度进行。



隐八度有单在外声的(例十九 a,b,c,d,e,f,g,j,k,n,p)，有同时在内声外声的(同例 h,i,l,m,o,)，有向上的(同例 a 至 i 与 n,o,p,)，有向下的(同例 j,至 m.)。关于隐八度平行的用法，各理论家所主张，不能一致，教初学者无从捉摸。这里暂定一个最简单的原则如下：

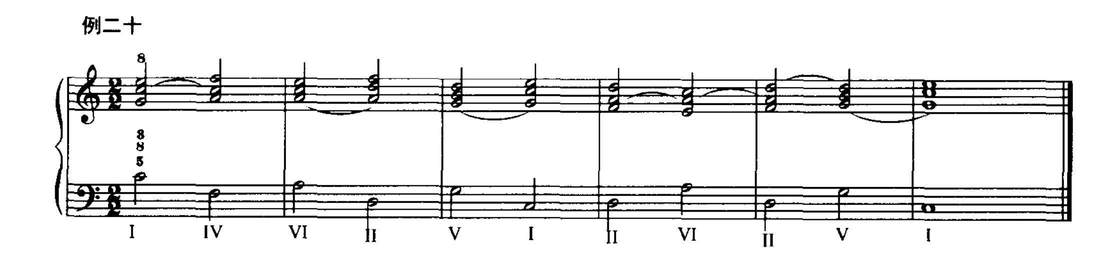
第九条 外声上行的隐八度，如有一重音非作半音进行者，不宜用之。

就这一条原则还有例外，不过现在暂时不必细讲，详细的规定，留待后来再讲罢。例十九 a,b,c,n,犯了本条，所以不可用，n,例并且犯了第三条(重用变宫音)与第八条(第四重音有增四度的进行)，所以更不可用。此外由一个纯五度音程向着纯八度音程进行(指在外声的)也不算好的(例十九 f,)，但是如果两个和弦在同一级上时，就无妨碍。譬如例十九，p,前后两个和弦都在第五级上。

§23. 演题法（其二）
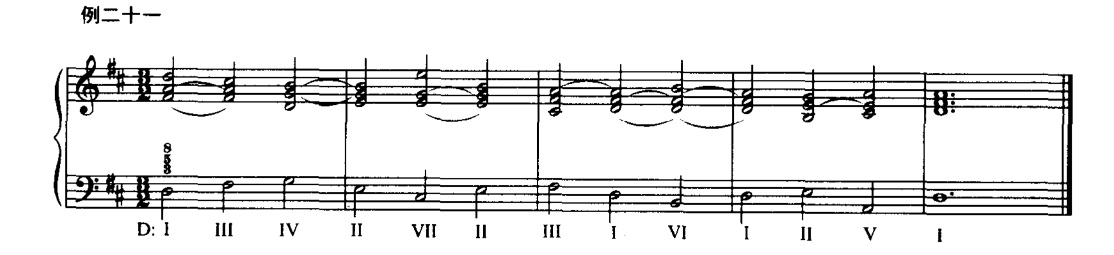
正副三和音的联络还是同第一章第19款讲的一样，不过第八第九两条原则要牢记着，总以不犯它为佳。譬如例二十第三节第一个和弦的 d^2 音，本来同第二节第二个和弦有联络的机会，不过因为联络 d^2 音，要把 g^1 音挪到第一重音，因此就犯了第九条，所以没有把 d^2 音连起来。

例二十



例二十一第二节第二个和弦没有重用底音，因为底音“#c”是d调的变宫音，如果重用它，就犯了第三条，所以宁可重用它的三度音“e,”比较还觉得好些。

例二十一

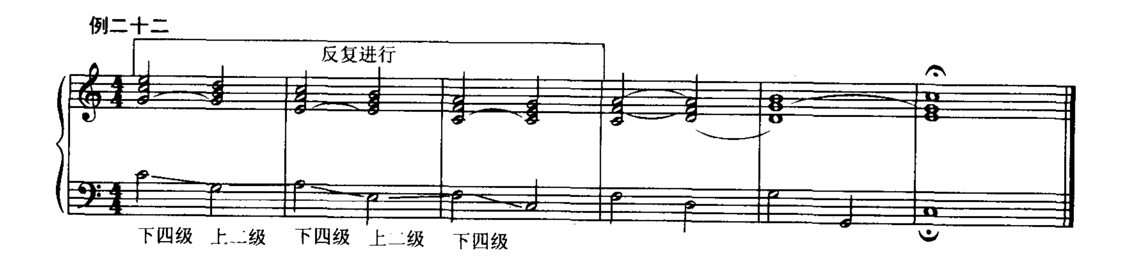


例二十一第一个和弦上边记着$\begin{smallmatrix}3\\8\\5\end{smallmatrix}$三个数目字，是指定头一个和弦的三度音e，八度音c，五度音g，要用在第一，第二，第三重音上；例二十一头一个和弦上边记着的$\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$也是一样意思。

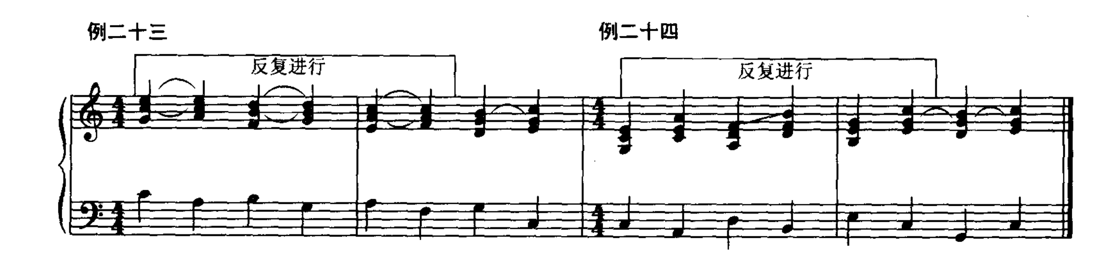
§24. 反复进行 Sequences

几个和弦作成一种规则的进行，叫“反复进行”。譬如例二十二头三节的各和弦的底音，作成一种很规则的进行（每下行四级就上行二级），因为底音是这样，上部三重音也跟着作规则的进行。如例二十二。

例二十二

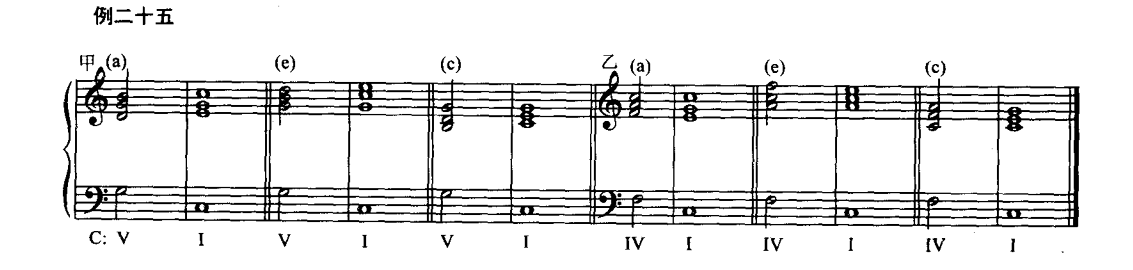


在反复进行的范围内，各重音的进行，必须有一定的规则，所以虽然有时重用变宫音（例二十三第三个和弦的 b 音），或作增音程的进行（例二十四第三第四个和弦的第一重音作增四度的进行）亦所不顾。
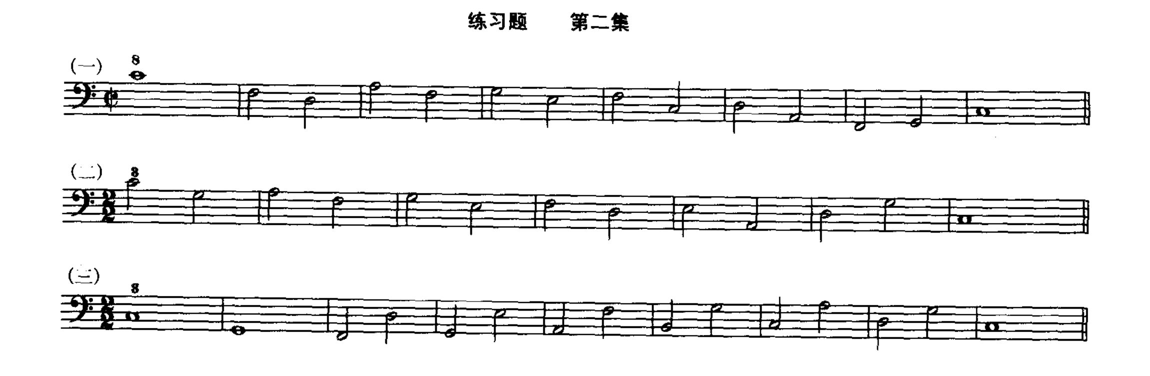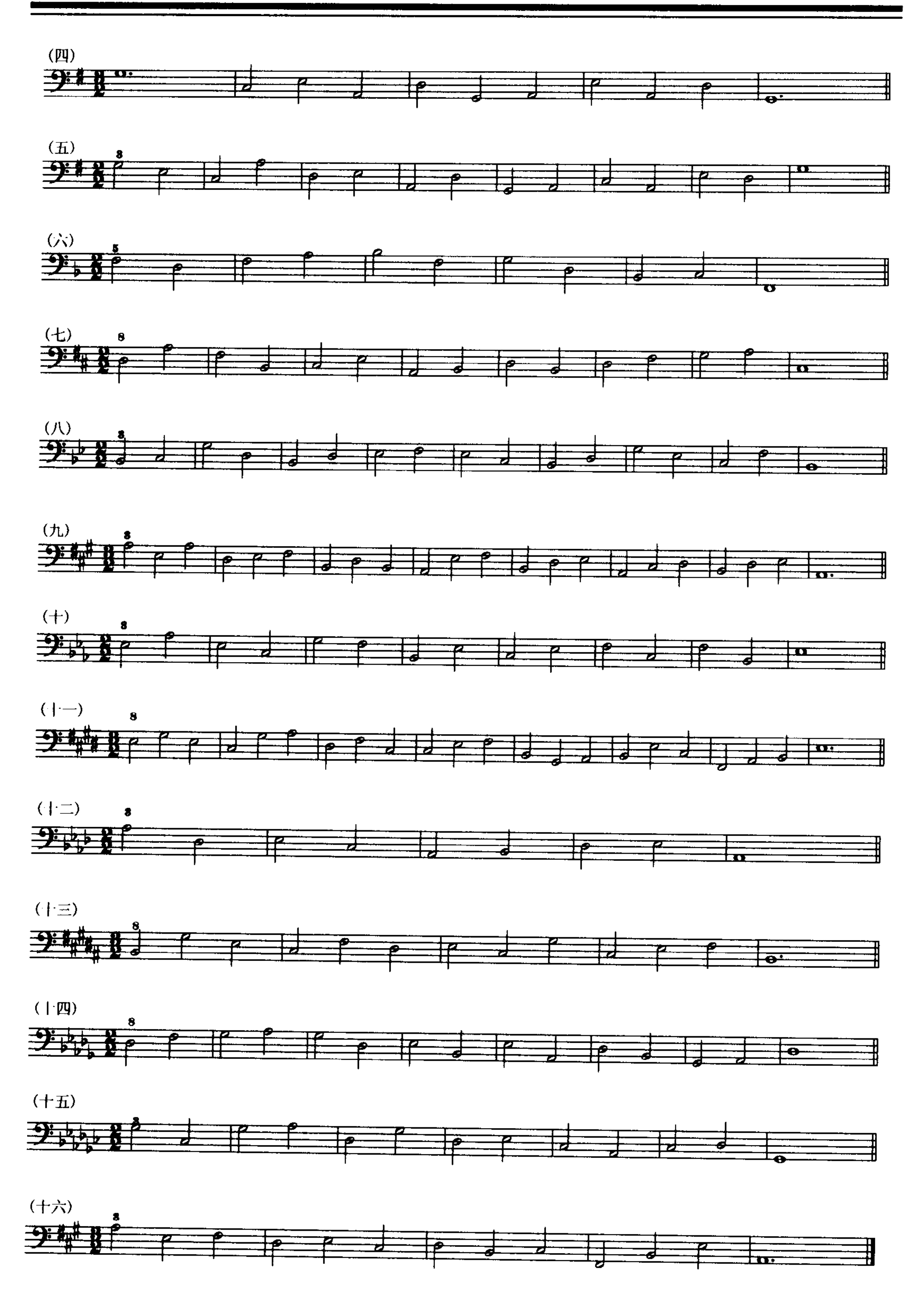


25. 收法 Cadence（其一）

乐曲末尾有一定的收法。收法约分两种，看末了用的两个和弦是属于第几级的，就可以知道。末了两个和弦是徵和弦与宫和弦（即第五级与第一级）是"今乐收法"（Authentic Cadence），末了两个和弦是下徵和弦与宫和弦（即第四级与第一级）是"古乐收法"（Plagal Cadence）。例二十五甲，是今乐收法，近代乐曲用得最多；同例乙，是古乐收法，中古及近古时代乐曲（尤其是寺院乐曲）用得较多，近代乐曲甚少用。



凡乐曲末了一个和弦的底音在第一第四重音时，叫"完全收法"（例二十五甲，乙，之 a），若是它的三度音五度音在第一第四重音时，就叫"不完全收法"（例二十五甲，乙，b. c.）



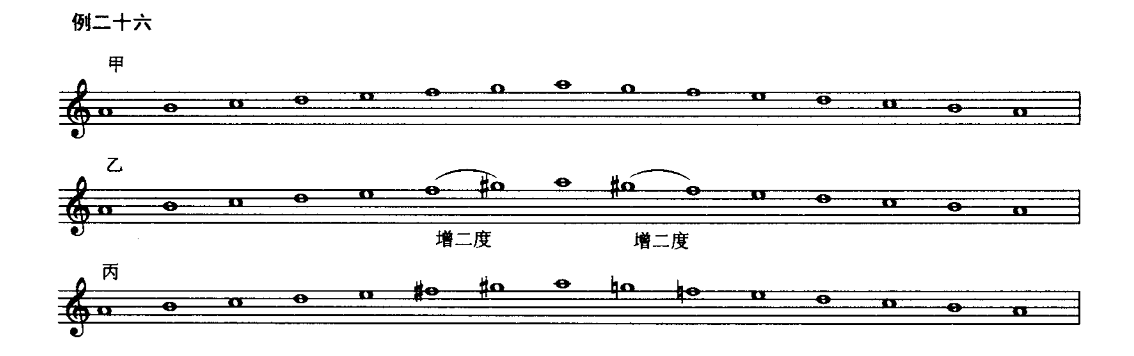

(四)
(五)
8
(六)
5
(七)
8
(八)
8
(九)
8
(十)
8
(十一)
8
(十二)
8
(十三)
8
(十四)
8
(十五)
8
(十六)
8

第三章　小调三和音

§26. 平行调 Parallel Key

小音阶的位置比大音阶低一个小三度(即从大调的第六音起),譬如比大C调低小三度的小音阶是小a调,比大D调低小三度的小音阶是小b调;两调上行下行时作成三度的平行,所以小音阶又名“大音阶的平行调”。因为两调有密切的关系,所以彼此又互称为关系调(Relative Key)。小音阶的组织分三种,如例二十六,(甲)是自然的小音阶,(乙)是和声小音阶,(丙)是旋律的小音阶。三种之中在和声学上以和声小音阶为主。

例二十六

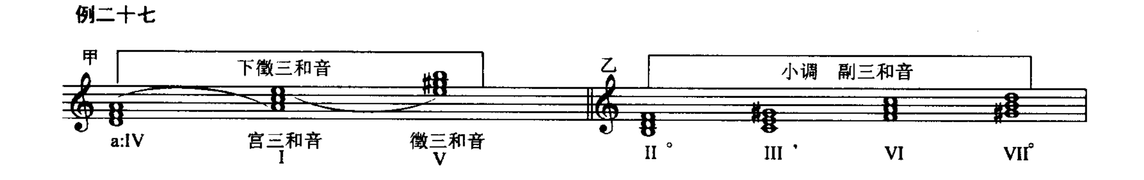


§27. 小调三和音

在小音阶上构成的三和音叫“小调三和音”例八,之乙,在第一第四级上构成的是小三和音,在第五第六级上构成的是大三和音,在第三级上构成的是增三和音,在第二第七级上构成的是减三和音。

小调的正三和音也是在第一,第四,第五级上构成的三个(关系如例二十七甲所示),其余都是副三和音(例二十七,乙,)。
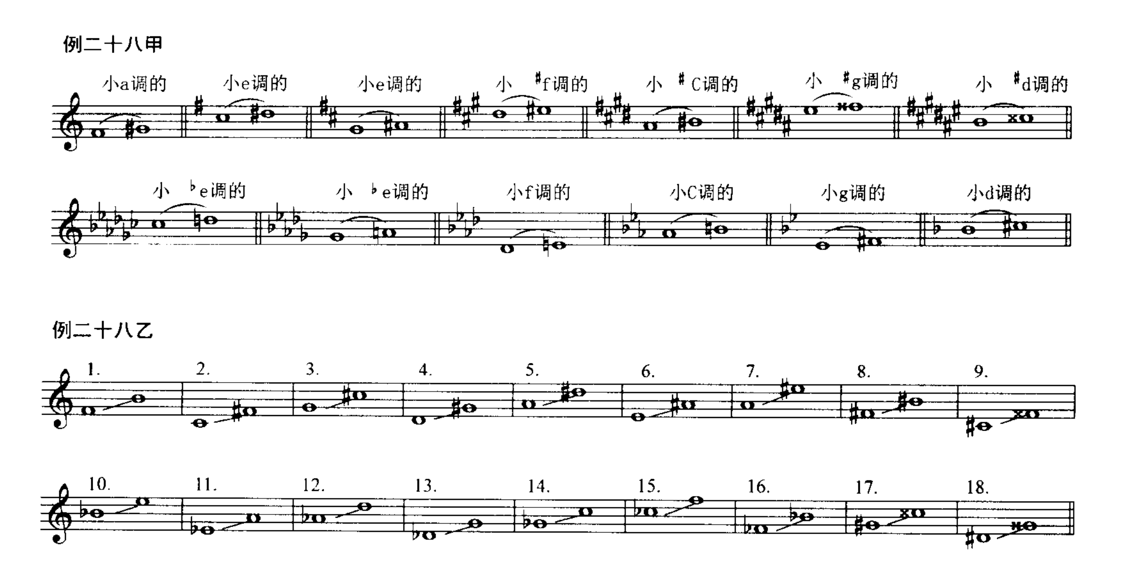
例二十七



§28. 增二度与增四度
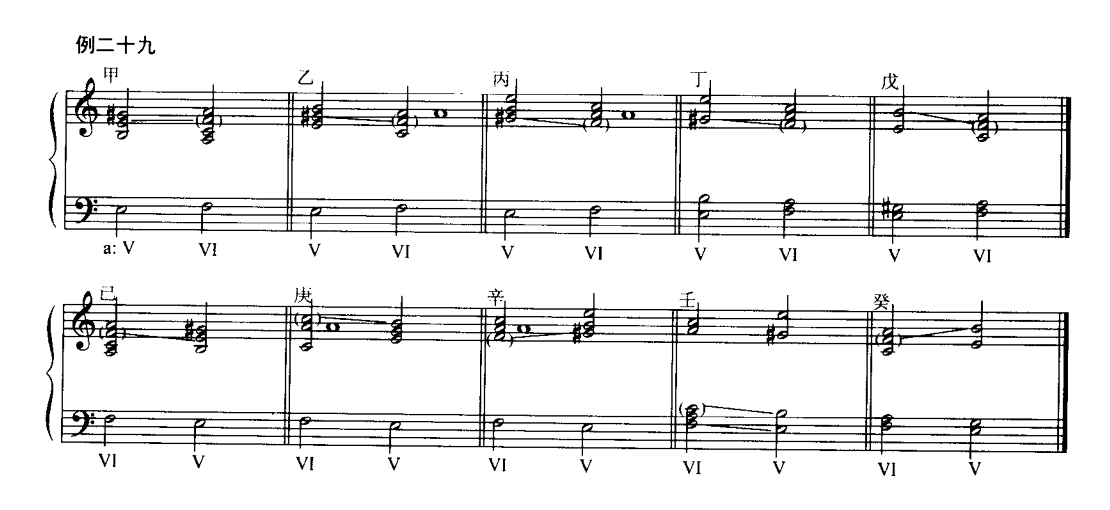
和声大音阶与和声小音阶第六第七级之间有一个增二度音程(比大二度音程多一个半音),其间有三个半音;又大小调第四第七级之间有一个增四度音程(比纯四度多一个半音),其间有六个半音,即三个全音,所以又叫“三全音”(Tritonus)。在第21款已经讲过,所有增音程都不容易唱,所以有许多理论家对于初学者还是劝他少用为佳,尤其是做

到小调的题目,更容易做出增二度增四度的进行。本书特意把这两种音程分列两表(例二十八甲,是增二度,乙,是增四度),仍然劝初学者暂时不用为佳。



§29. 三度音有时要重用的理由

例二十九括弧里边的音都是不能用的,假使用了它们,就会犯第六条(本例庚,壬两例都犯了五度平行)与第八条原则(戊癸的f音到b音增四度,甲,乙,丙,丁,己,辛的#g音到f音是增二度)。所以练习小调题目遇着V,VI两级和弦相继而来的时候,就要留意,把第VI级和弦的三重音重用一次(在本例是a音,在别个调当然是别的音),它的底音与五度音都不要重用。



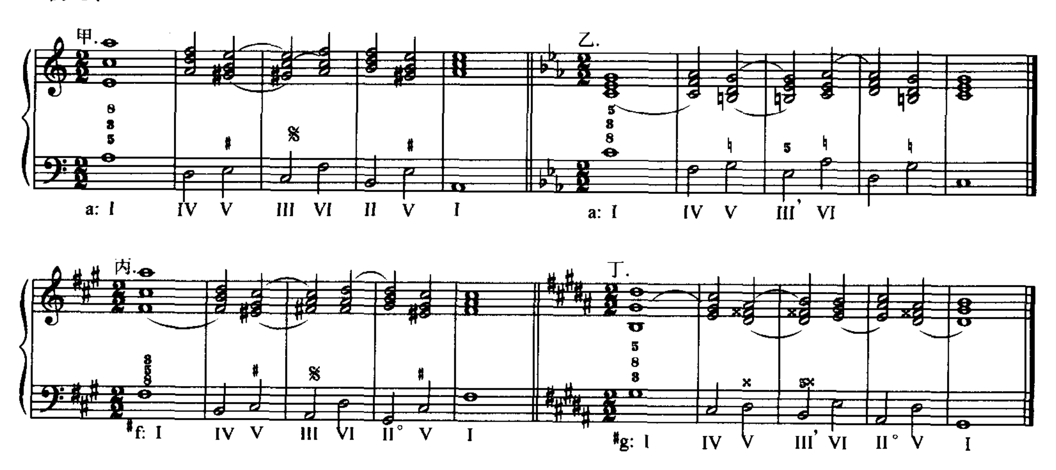
§30. 题目上标记符号与数目字的解释(其三)

题目头一个和弦上边记的数目字,已经在第一章第19款解释过一次(参看例十六)。

例三十甲，乙，丙，丁，各题头一个和弦上边记着的数目字，还是同第 19 款所讲一样做法。此外题目上有单记一个♯号，♮号或×号的，是表示从题目上的音向上数到第三度音（在例三十所举各例就是各和弦的三度音）要升高半音，譬如例三十（甲）第二节与第四节的第二个和弦，本来是 egb，g 是这个和弦的三度音，因为受了♯号的影响，就要升高半音。演题时要再把这个♯号记在上边 g 音的左边，因此这个和弦变成 e♯gb。同例（乙）的♮号，（丁）的×号亦是一样意思，不过因为（乙）例是小 c 调，b 音原来低了一律的（♭b）所以现在要把它升高一律（即半音），单用一个本位记号♮就够了；（丁）例是小♯g 调，f 音本来已经高了一律的（♯f），所以现在想把它升高一律，就要用一个倍高号×。

题目上有记着一个 5̸ 字或 5 ♮，或 5 ×的，是表示从题目上的音向上数到第五度音（在本例所举各例，就是各和弦的五度音）要升高一律，譬如例三十（甲）第三节第一个和弦原是 ceg，g 是这和弦的五度音，因为受了这个♯号的影响，所以要升高一律。演题时要再把这个♯号记在上边 g 音的左边。同例（乙）的 5 ♮与（丁）的 5 ×亦是一样意思，这里毋须再讲了。
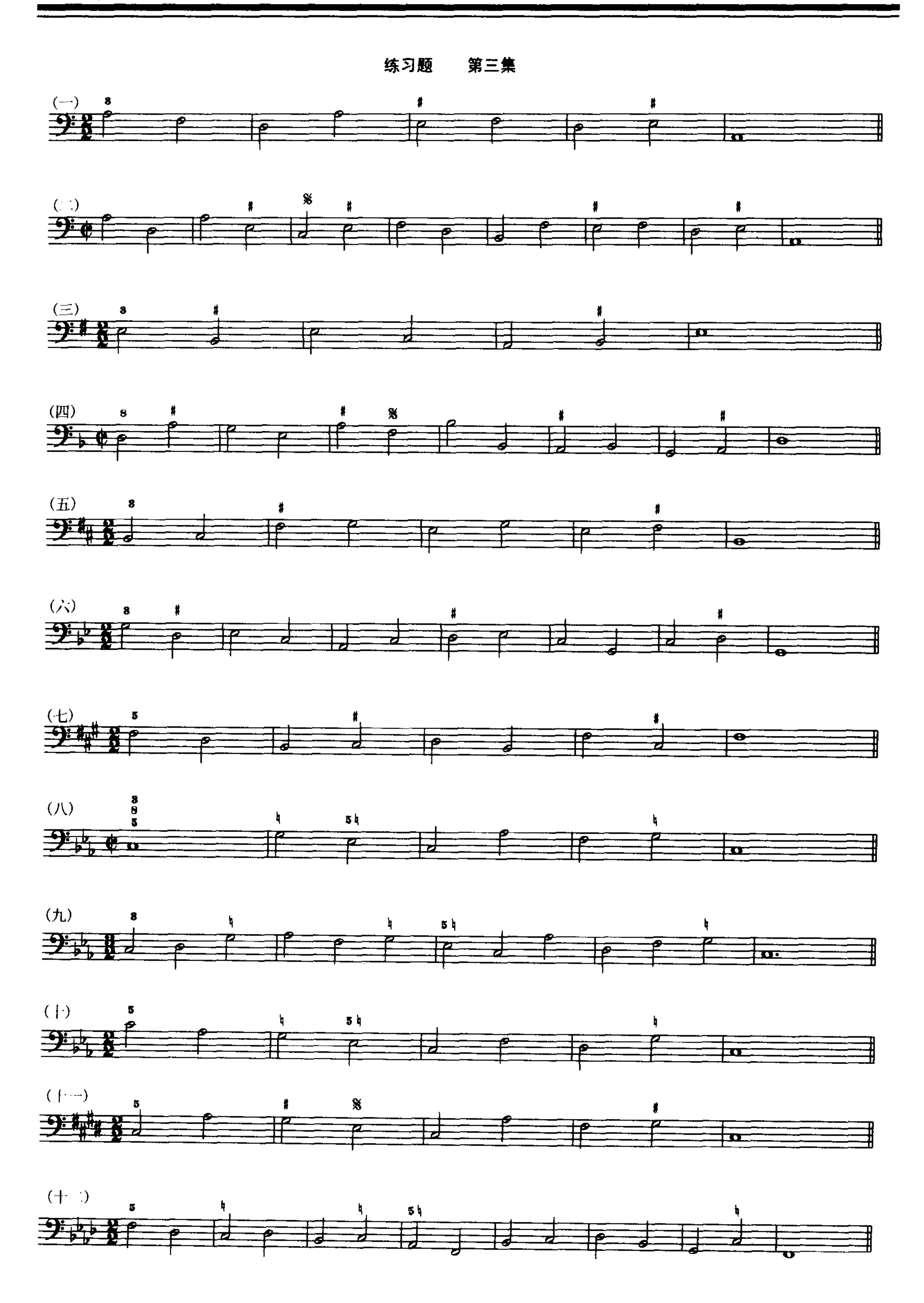

例三十
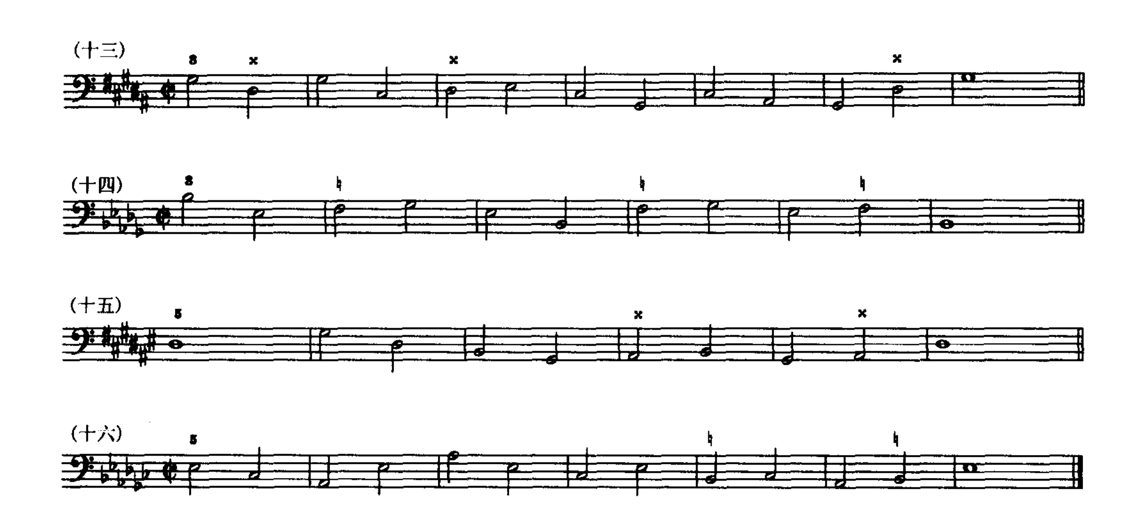


和声学问题（一）

1. 和声大小音阶与自然的大小音阶，有何分别？
2. 协和音与不协和音的异点如何？
3. 广位和声与狭位和声的分别如何？
4. 变宫音是那一个音？和弦里面应当重用它不？
5. 什么是同向进行？试举例答复！
6. 三和音的分类如何？
7. 什么叫回宫？

练习题　第三集
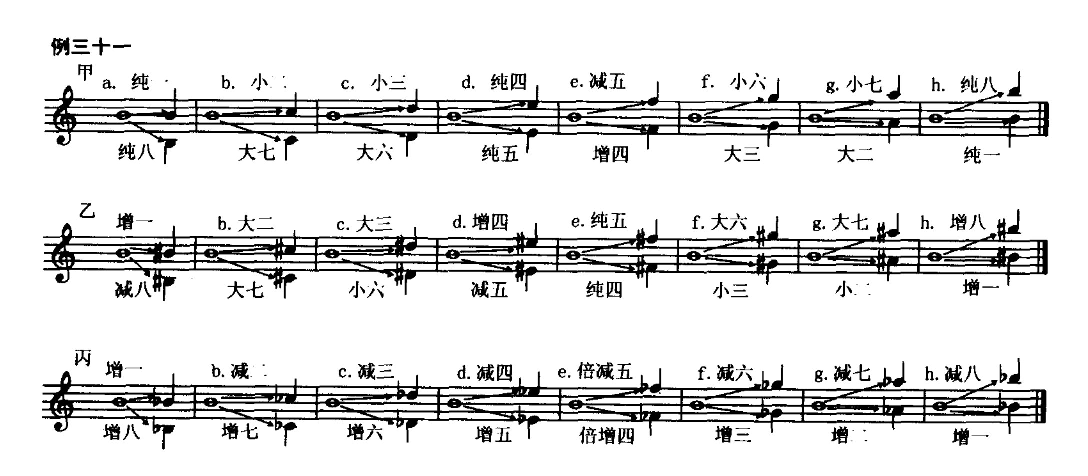




第四章　三和弦的转位

§31. 音程的转位

没有讲和弦转位之前,先把各种音程的转位略说一下,当更容易明白。如例三十一(甲)(乙)(丙)内各节均从 b^1 音起,向着同名的音上下划两矢,表示上方的音程向下转,或下方的音程向上转之后,生出两种关系,就是:

(一) 上转一度,二度,三度,四度,五度,六度,七度,八度的,
　　下转就是八度,七度,六度,五度,四度,三度,二度,一度;

(二) 上转是纯音程,大音程,小音程,增音程,减音程的,
　　下转就是纯音程,小音程,大音程,减音程,增音程。



单独(乙)例的 h. 与(丙)例的 a. 的例外。

§32. 原位三和弦的记法

以前讲的三和弦都是原位三和弦。题目上第四重音(即是低音 Bass),就是原位三和弦的底音。本书第四重音的题目上边没有数目字注明的,都是原位三和弦;若是第一个音上边注明3,5,8$\begin{smallmatrix}838355\\5583538\\3355883\end{smallmatrix}$等数目字,就有指定第一个和弦的三个音,应用在第几重音上的意思,第二个以后各和弦上边记有3,5,8,$^{5}_{3}$的,不过指明是原位和弦,并无指定某度音应用在第几重上的效力。学者须注意!

§33. 三和弦的转位与记法

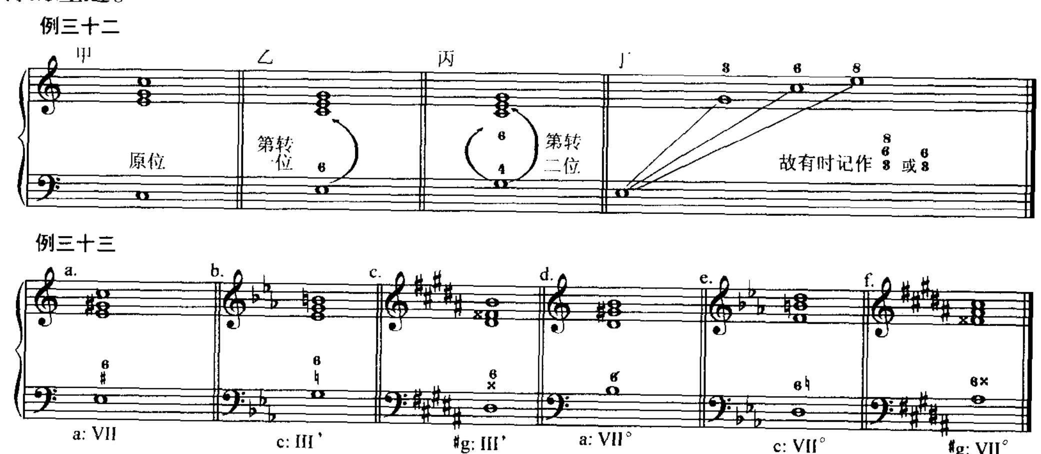
三和弦转了位之后,它的底音就不在第四重音上。转位有两种:

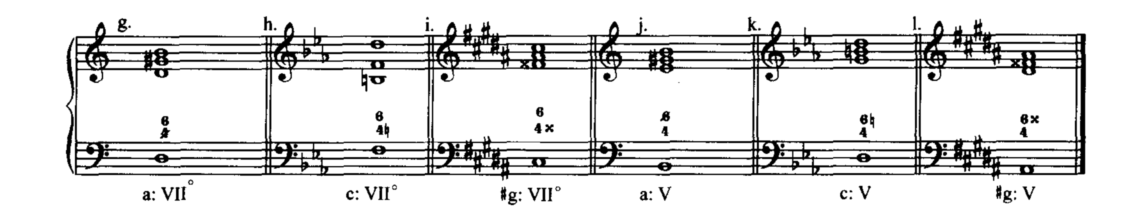
(一)三和弦的三度音在第四重音时,叫"第一转位";

(二)三和弦的五度音在第四重音时,叫"第二转位"。

例三十二(甲)是原位三位弦,第四重音的C音,就是它的低音;同例(乙)是第一转位,它的底音就在第四重音上方第六度,所以称为六度和弦。六度和弦的五度音,在第四重音上方第三度,六度和弦的三度音,就是第四重音本身与它上方的第八度;因为有这个关系(同例丁),所以有时用$\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$或$^{6}_{3}$等字,记在该和弦上边;同例(丙)是第二转位,它的底音在第四重音上方第四度,它的三度音在第四重音上方第六度,所以称为"四六和弦"记$^{6}_{4}$两字在该和弦的上边。

以上所讲,是大调转位三和弦的记法;至于小调转位三和弦的记法,亦是一样,不过看什么调,有时要加记上别的符号,方才明白。譬如和弦的五度音要升高一律时,要加记一个#号,或♮号,或×号在6字下边,表示第四重音上方第三度音要升高半音,如例三十二〔a〕〔b〕〔c〕;和弦的底音要升高一律时,在六度和弦有6̸,6♮,6×三种记法(同例d,e,f,),在四六和弦有$^{6}_{\not 4}$ $^{6}_{4\natural}$ $^{6}_{4\times}$三种记法(同例g,h,i,);和弦的三度音要升高一律时,在四六和弦亦有$^{\not 6}_{4}$ $^{6\natural}_{4}$ $^{6\times}_{4}$三种记法(同例j,k,l,)。以上4,6两字右边的记号与6字上有一斜线的,都是表示第四重音上方第四度或第六度音要升高半音,演题时要把这些升高记号记在上方各该音的左边。



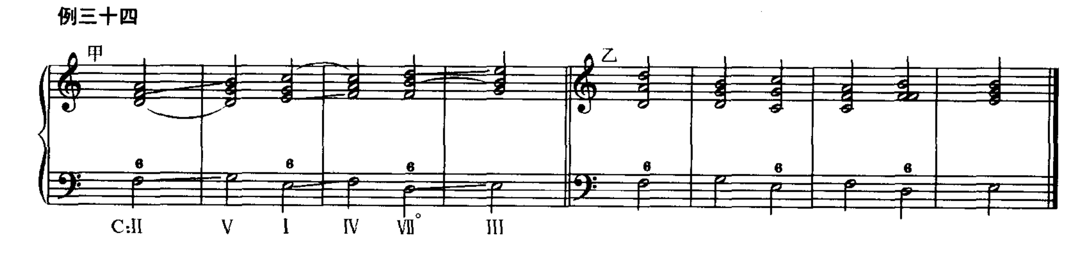


六度和弦与四六和弦的六度音(从第四重音向上数到第六度)并不是一定要在第一重音上,譬如例三十三〔d〕,〔e〕,〔i〕,〔j〕,〔k〕,〔l〕,的六度音,都在第二重音上,同例〔b〕,〔f〕,的六度音都在第三重音上。四六和弦的四度音(从第四重音向上数),亦不一定在第二重音上,譬如同例〔h〕,〔i〕,〔j〕,〔k〕,〔l〕,四度音都在第三重音上。

§34. 六 度 和 弦 处 置 法

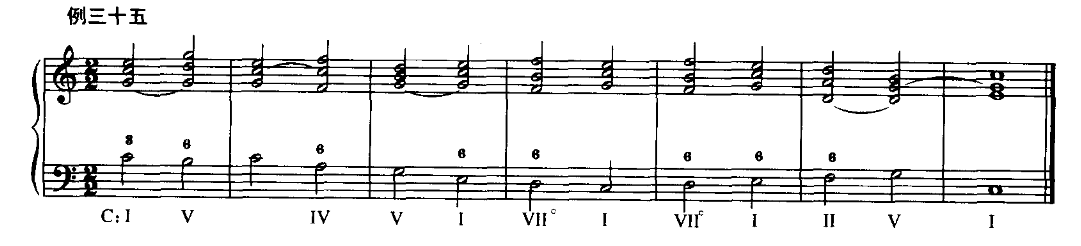
和弦的三度音不宜重用,在第一章已讲过了(见第十四款原则第三条)。六度和弦的三度音尤不宜重用,譬如例三十四(甲)三个六度和弦的三度音都重用了,因此生出三个八度平行(犯第六条);如果我们重用它的底音(同例乙,头两个六度和弦)或五度音(同例乙,第三个六度和弦),就可以免掉这种毛病。第三个六度和弦的底音是变宫,所以没有重用。

例三十四



若是一连有几个六度和弦的时候,就可以每隔一个和弦重用三度音一次,譬如例三十五第三第四节一连有两个六度和弦,头一个的三度音 e 重用,第二个的三度音 d 没有重用;同例第五第六两节,一连有三个六度和弦,其中重用了第二个的三度音 e,第一第三个的三度音 d 与 f 都没有重用。

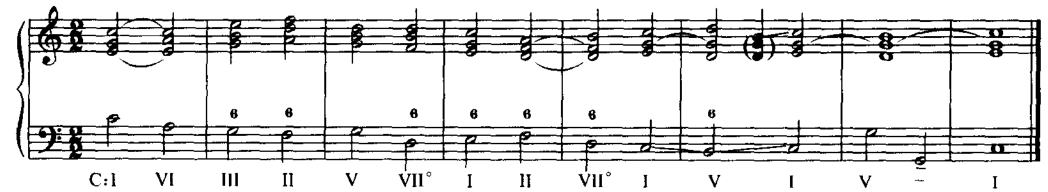
例三十五



假如第四重音与上部三重音作反向进行时,六度和弦的三度音,也都可以重用了,不过这种和声比较觉得硬些。例三十六里边共有七个六度和弦,头六个的三度音,都照反向进行的方法重用了一次,单独第七个三度音不能重用,因为它是变宫音,本来不宜重用,假

使勉强重用了它(像括弧内所示),必至同前后两个和弦发生八度平行(犯第六条原则)。

例三十六



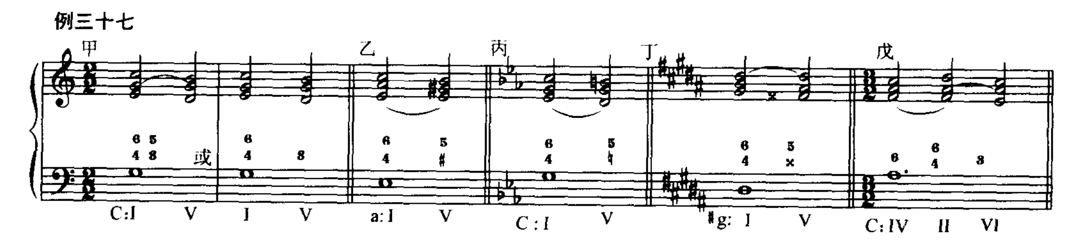
既有以上各种的经验,就可以规定一个关于六度和弦处置法的原则,就是:

第十条 单独一个六度和弦的三度音,不宜重用,一连有两个以上六度和弦时,得每隔一个,重用三度音一次;如必欲重用两个六度和弦的三度音,那末第四重音须与上部三重音作反向进行(例三十六第二,三,四各节),或前后两个六度和弦之间,有两重音互相连结(例三十六第五第六两个六度和弦)。

§35. 原位三和弦与转位三和弦同用一音的记法(其一)

习题上有几种和弦记在一个音上边的,例三十七(甲)g 音上边记着$^{65}_{43}$或$^{6}_{4\,3}$就是表示一节里头第一个和弦是四六和弦 ceg,第二个和弦是 gbd,因为这两个和弦都有 g 音,所以不必把它分作两个 1/2 音符记上。同例(乙)(丙)(丁)5 字下边的♯♮×等号,都是替代那个 3 字,因为(乙)(丙)(丁)三例和第四重音上边第三度音,都要临时升高半音(各例的调不同,所以用的记号不能一律),所以就把这些记号,替代这个 3 字。演题时遇有这种记法,须把这些记号,记在上方应该升高的音的左边。同例(戊)是三个和弦同用一音,第一个是六度和弦 fac,第二个是四六和弦 dfa,第三个是原位和弦 ace。三个和弦都有 a 音,所以把$^{6}_{64\,3}$一齐记在 a 音上边。

例三十七



和声学问题(二)

8. 八度平行与八度反向如何分别? 试举例答复!

9. 五度平行与五度反向如何分别? 试举例答复!

10. 增音程的构成法如何? 各重音可常用它不?

11. 三度音何以有时要重用? 试举例答复!
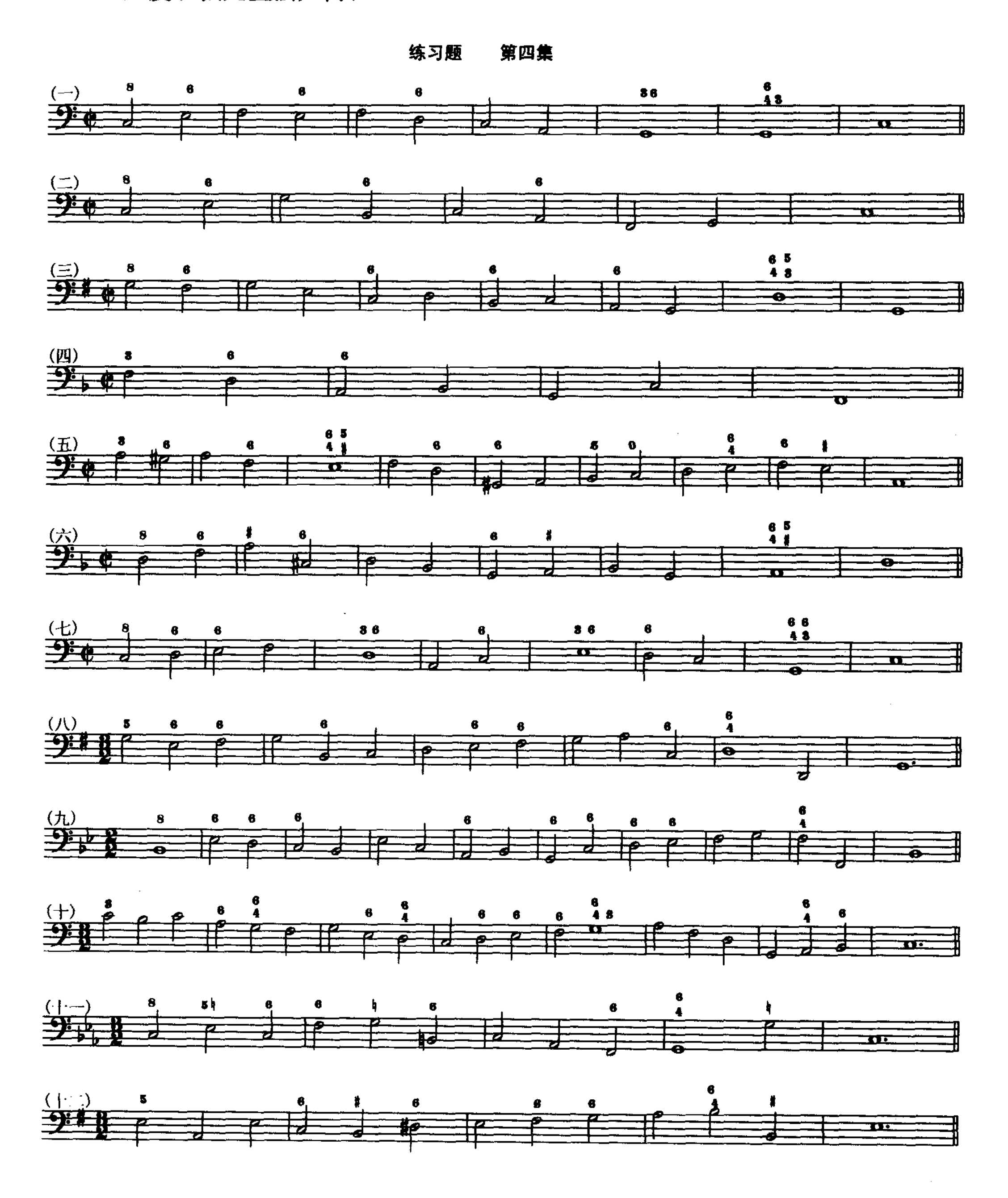
12. 什么是反复进行
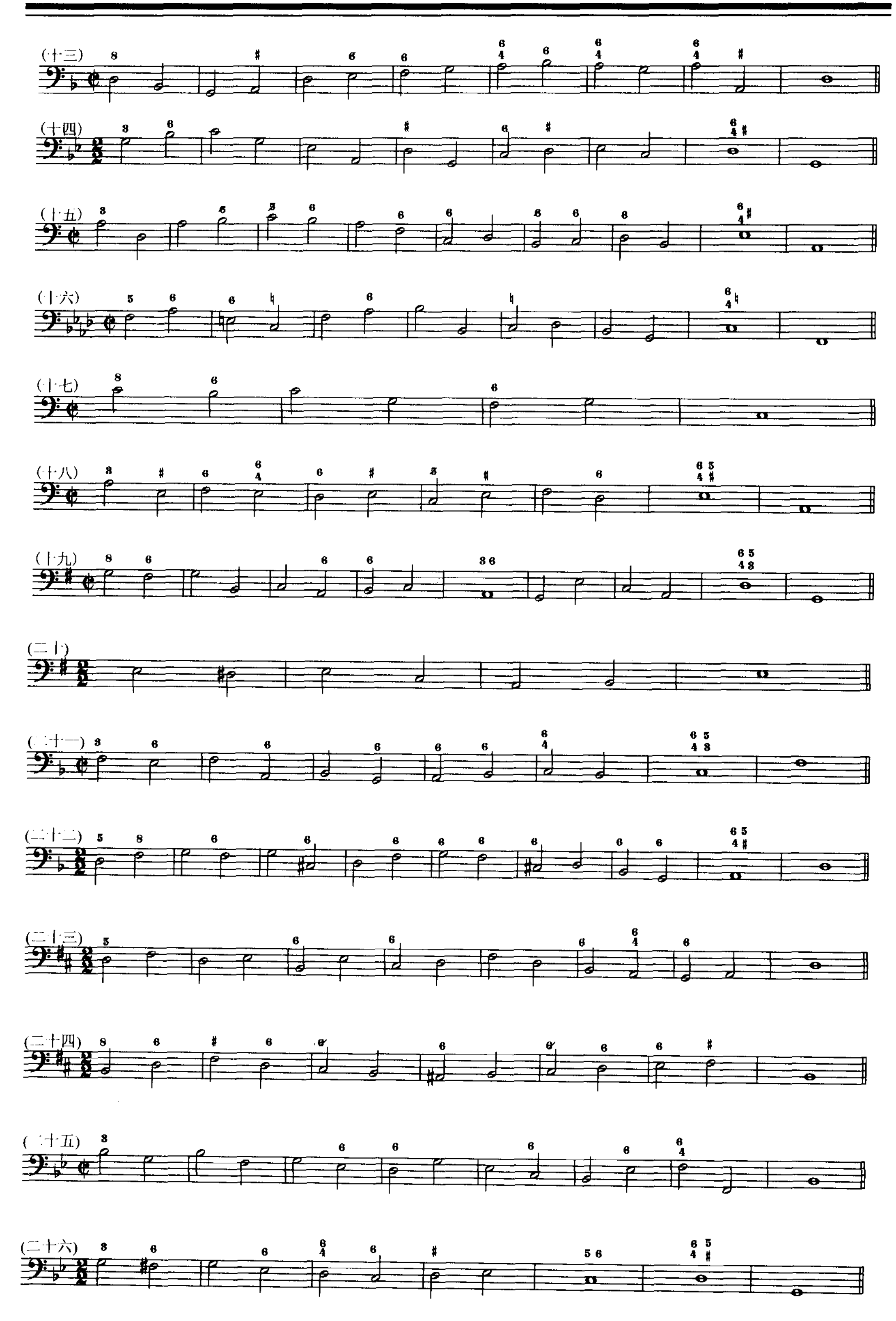
13. 乐曲收法共有几种?
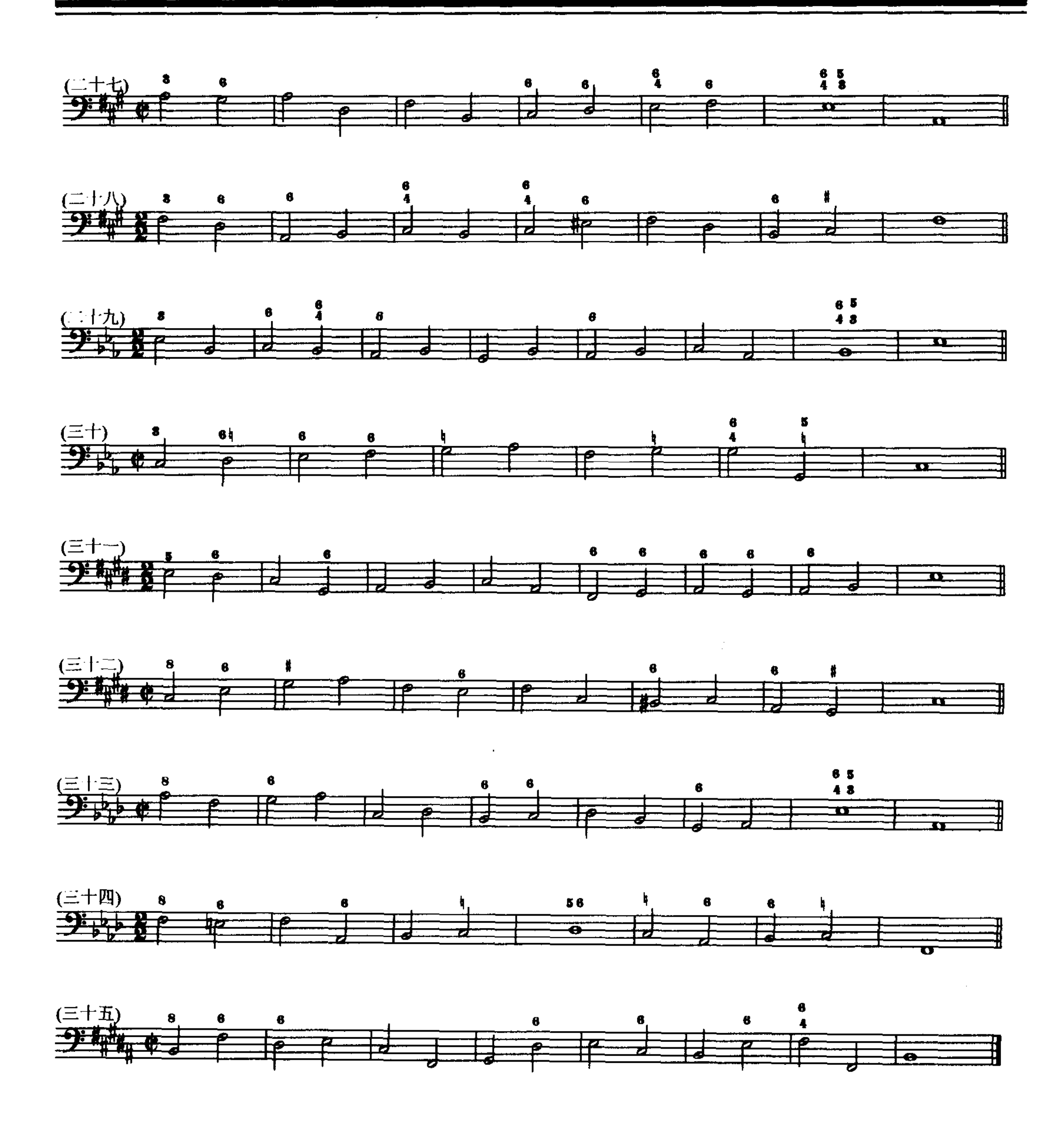
14. 什么叫“关系调”?

15. 什么叫“外声”与“内声”？
16. 小音阶的形式有几种？
17. 增音程的构成法如何？
18. 什么叫“解决”？
19. 增音程何以不宜用？
20. 六度和弦处置法如何？

练习题　　第四集




(十三)
(十四)
(十五)
(十六)
(十七)
(十八)
(十九)
(二十)
(二十一)
(二十二)
(二十三)
(二十四)
(二十五)
(二十六)



第五章 曲调和法

§36. 曲调和法应知的事项

前四集和声练习题所用和弦的种类与级数，都已经指定的，演题时并无什么困难（在低音上方或下方用数目字与各种记号，注明各和弦的位置与种类，本来是十六世纪时候意大利作曲家惯用的和弦标记法，教人一望而知乐曲的和声内容，无须乎用许多音符详细记谱；到了十八世纪中叶的时候，各作曲家已经把他们的作品全用五线谱表详细记起来，于

是那种用数字标记法完全废掉不用,并且失掉它在音乐上的意义。但是无论那一个音乐家,亦不可不知道那种和弦标记法;因为他不独借此可以懂得十七十八世纪用这种记谱法的乐曲,并且可以作和弦速记法应用)。假使题在第一重音时,必定发生许多疑问。因为第一重音的题目,大都是一个乐句(即曲调的一部分),并且对于各音应该用什么和弦,都没有规定,所以初次演习这类题目,假如指导者不得法,学者必觉得困难。许多有经验的理论教员主张初学者先熟习转位三和弦,然后教授曲调和法的原则;又有主张全部和声学习题先用第四重音练习(就是用和弦标记法),然后再从头起用第一重音练习的,法子虽然不同,结果其实一样。本书采用第一个法子,从本章起才讲曲调的和法(就是用第一重音做题目),教人在曲调的下边,加上三重音的和声,作成一个四部曲。实行曲调和法时,先要知道下列三点:(一)第四重音处置法;(二)四六和弦的用法;(三)三和弦前后的关系。

§37. 第四重音处置法

四部曲里边最重要的是第一,第四两重音(即外声),内声比较不甚重要。题目既然在第一重音上,第四重音的处置,就要有一定的原则,教演题者有所遵守,就是:

第十一条　关于处置第四重音的原则约分六项:

(一) 首节首拍与末节末拍须用宫音;

(二) 变宫音须向宫音进行(即回宫);

(三) 不可有过八度的跳进;

(四) 不可有增音程及大七度的进行;

(五) 不可继续有两个同向的四度或五度的进行(无论上行或下行);

(六) 第一重音里一连有数音同属于一个和弦时,就不必改变它的和声,第四重音可以反复连用数次;但是曲调里有一个音连来几次时,就须改变它的和声与第四重音的位置。

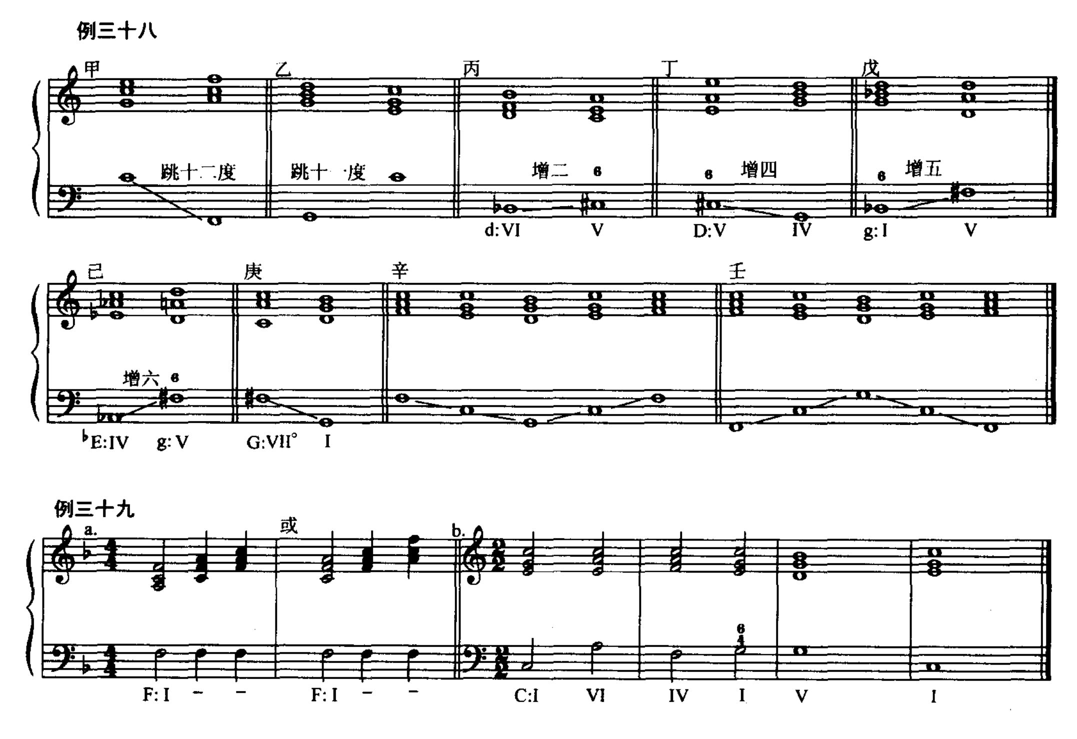
说明:(第一项)乐曲有用轻拍起的(如第二,第四拍),所用和声,不限定第一级(普通以第五级居多),但是第二节首拍必定是第一级,所以必须用宫音,乐曲终了时,全凭末拍的和声,结束全曲,所以末拍的第四重音,无论大调小调,均须用它的宫音。

(第三项)第四重音至多跳八度,过八度的跳进,即不可用,如例三十八(甲)(乙);但在休止符之后或歌曲两句交界的两个音,不在此例。

(第四项)增音程不宜用,就是因为它不好唱(见第21款),(例三十八,丙,丁,戊,己,)大七度音程亦是一样(例三十八庚),所以无论上行下行均不宜用。

(第五项)例三十八(辛)是两个四度继续同向进行,同例(壬)是两个五度继续同向进行。

(第六项)例三十九(a)第一重音 fac 三个音,同属于一个和弦,所以一连三个和弦,可以用同一个和声,第四重音也反复用了三次;同例(b)第一重音的 c,一连来了四次,所用和声,换了三次(即第一,第四,第六级),第四重音的位置,亦完全改变了。



§38. 四六和弦的用法

三和弦的五度音在第四重音时，就是四六和弦。四六和弦多在第一，第四，第五级上，它的用法，如下：

第十二条　关于处置四六和弦的原则分五项：

（一）四六和弦的五度音最宜重用（例四十，四十一）；

（二）四六和弦的五度音以级进为原则；

（三）四六和弦的五度音为前后两和弦所共有时，可停顿在一音上，或跳八度进行；

（四）四六和弦的五度音在同一和声时，亦可以跳进（例四十 f. g.）；
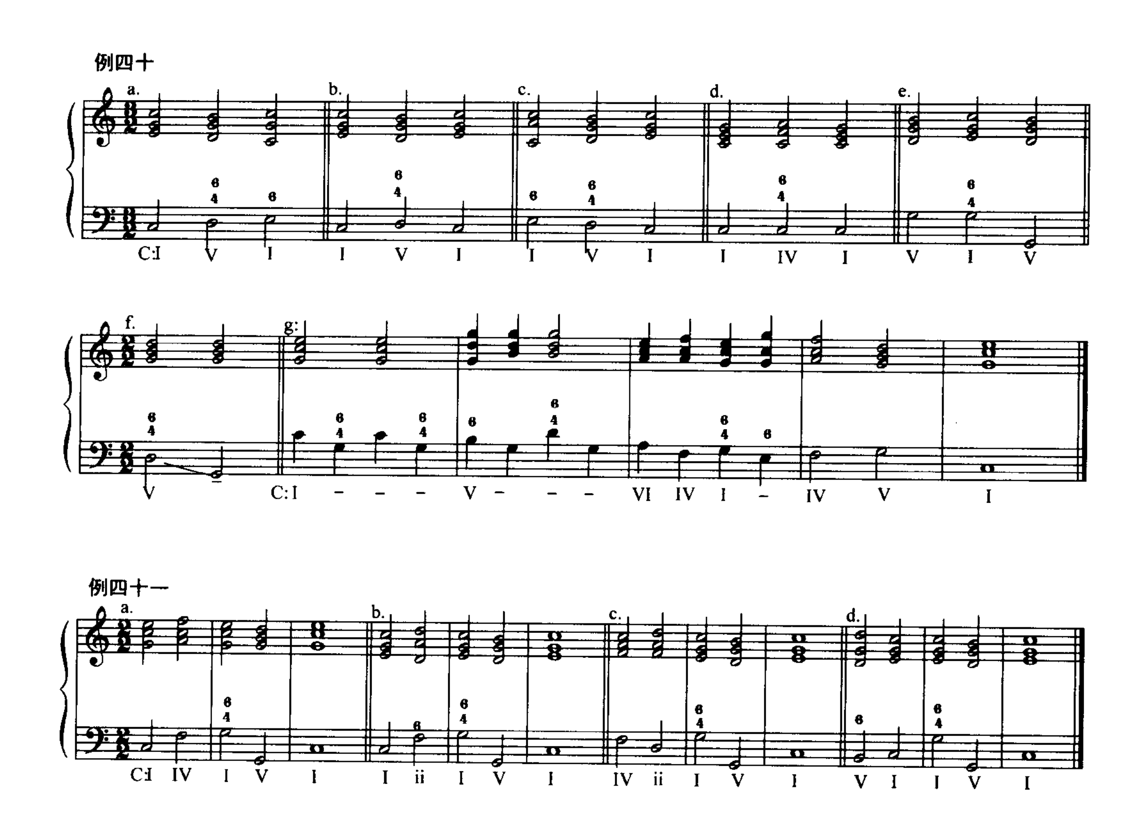
（五）结束乐曲所用四六和弦的五度音，亦可跳进。

说明：（第二项）例四十〔a〕.〔b〕.〔c〕. 各四六和弦的五度音 d，都是逐级来逐级去，这种叫“级进的四六和弦”。

（第三项）例四十〔d〕四六和弦的五度音 c，为前后两和弦所共有，就可以停顿在一音上，亦可以跳八度进行（同例 e），停在一音上的四六和弦，叫“停顿的四六和弦”。

（第四项）例四十〔f〕与〔g〕的第二节内各和弦，都在第五级上，〔g〕例第一节各和弦与第三节末了两个和弦，都在第一级上，所以四六和弦的五度音，可以跳进。

（第五项）乐曲末了第三个和弦，常用四六和弦结束全曲；这个四六和弦必在重拍上，并且可以跳进。例四十一 a，b，的四六和弦，来时级进，去时跳进；同例 c，d，的四六和弦，来去都是跳进。



§39. 三和弦前后的关系

第一重音的题目既没有指定某音应当用第几级的和弦，初学者就要小心选择，不可任意乱用。大概起头宜多用正三和弦（〔Ⅰ，Ⅳ，Ⅴ〕级），逐渐加用副三和弦。第七级和弦最难用，如必须用时，只可用它的第一转位（即六度和弦）。至于各种前后的关系，大约常用的如下表：

Ⅰ级之后常用Ⅳ，Ⅴ两级，亦有用第六级，

ii 级之后常用Ⅴ，vi 两级，亦有用第四级，

iii 级之后常用 vi，Ⅰ两级，亦有用第五级，

Ⅳ级之后常用Ⅰ，Ⅴ，vii 三级，

Ⅴ级之后常用Ⅰ，vi 两级，亦有用第三级，

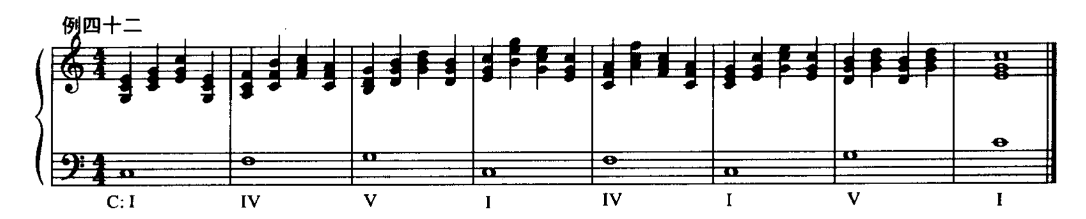
vi 级之后常用 ii，iii 两级，亦有用第五级，

vii 级之后常用Ⅰ，iii 两级。

§40. 演题法（其四）
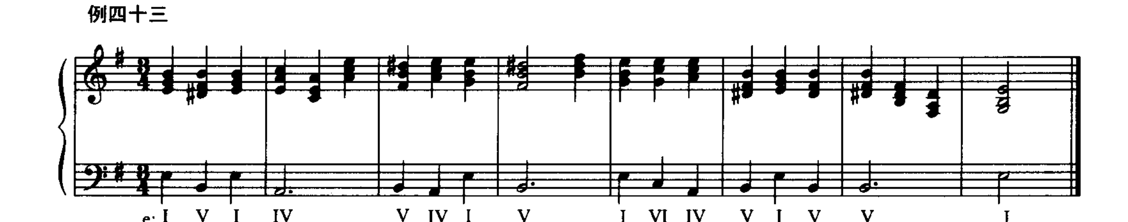
练习题第五集约分三类：（甲）曲调每节里边的音，都属于一个和弦的；演题时先找出各和弦的底音，记在第四重音上，然后在曲调每个音之下，填上两个属于该和弦的音，如：

例四十二



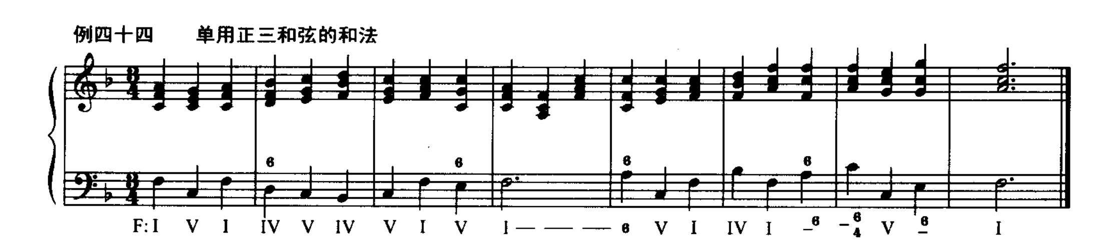
（乙）类题目常有一音连奏数次的；演题时须改变它的和声（Ⅰ，Ⅳ Ⅴ级之外，可以兼用Ⅵ级）或变换第四重音的位置，但各和弦单用原位练习可矣。如：

例四十三

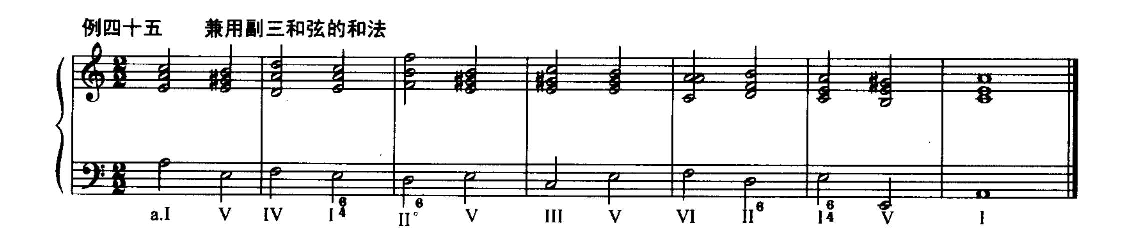


（丙）类题目亦包含（甲）（乙）两类题目的特色，所以有时须兼用转位和弦。

例四十四　单用正三和弦的和法



例四十五　兼用副三和弦的和法



以上两例一是大 C 调，一是小 a 调。演题时每做完一个和弦，即须把它的级数用罗马数字记在下边，遇有转位和弦，并须把$_6$,$^6_4$等字，记在级数的右侧。

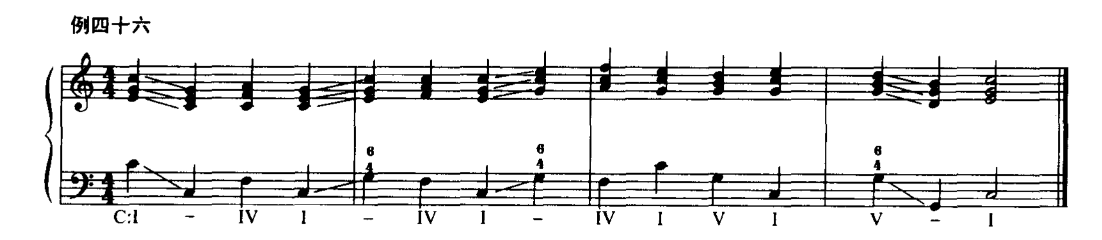
§41. 关于两个和弦同属于一个和声的规定

以前讲过的第五条，第九条原则与后来要讲的第二十二条原则，有一个例外，就是：

第十三条　前后两个和弦同属于一个和声时，第五，第九条禁例可以解除；第一个和弦里应解决的音，可以不解决。

＊注意 第二十二条的例外，详见例一百七十七

例四十六



上例的同向进行与例十九(p)的隐八度平行均无碍。

练习题　　第五集(甲)

(甲)每节用一个和弦的曲调　　(本集题目暂用 I IV V 三级和弦练习)

(一)

(二)

(三)

(四)

(五)

(六)

(七)

(八)

(乙)一音连用数次的曲调
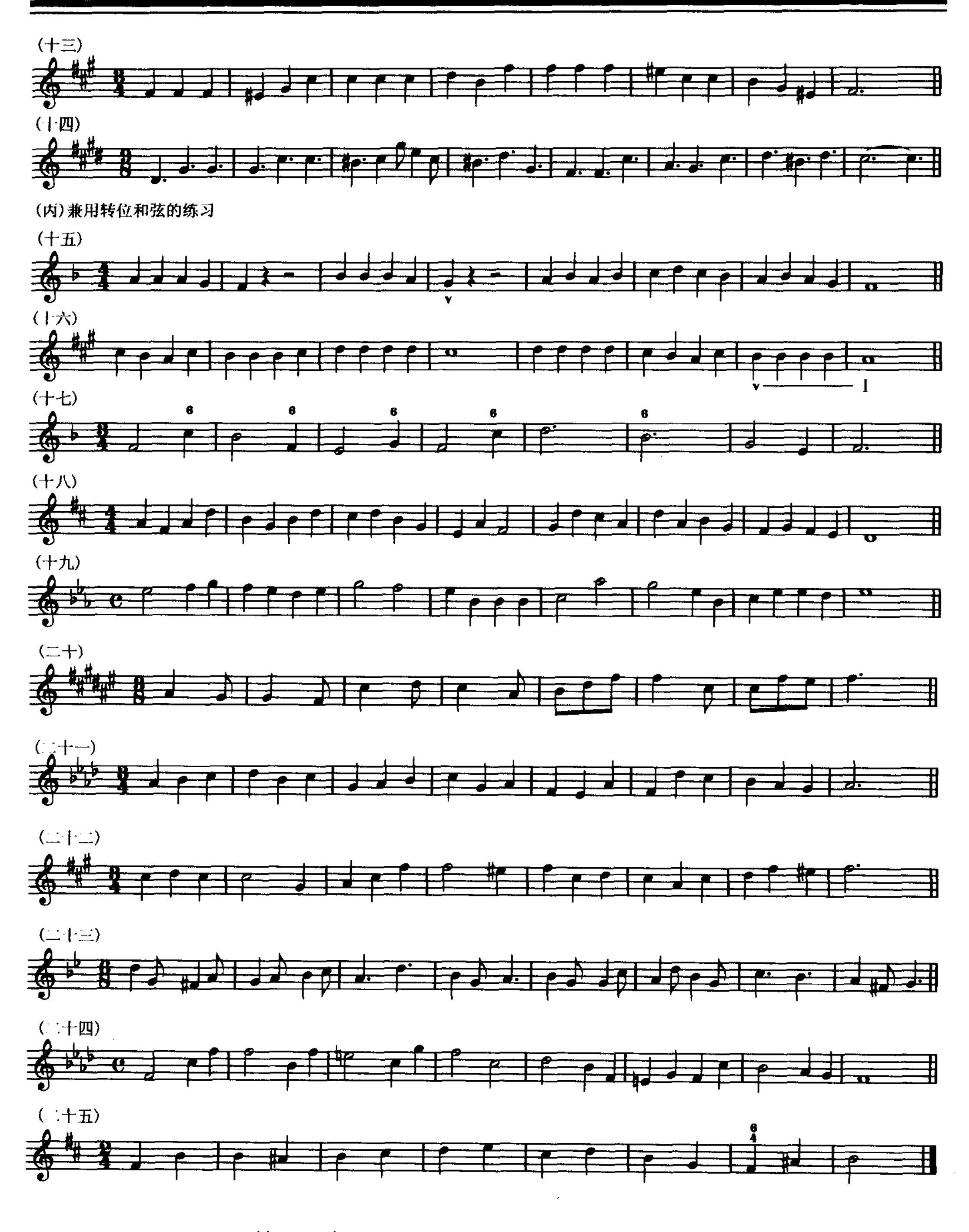
(九)

(十)

(十一)

(十二)

VI IV I

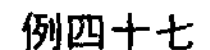


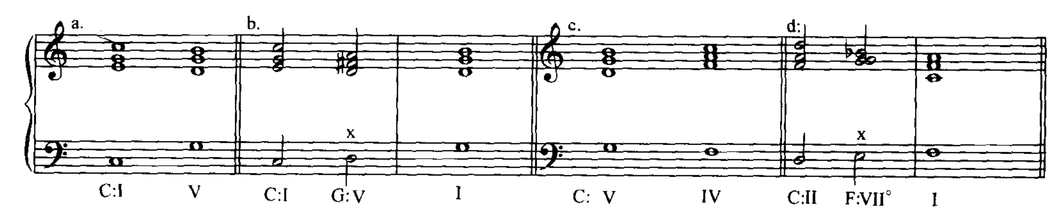
第六章　单用三和弦的转调法

§42. 转调的目的与方法

一个乐曲里边单用一个调，未免觉得太少变化，所以有时要采用别个调的音，这就是

转调的目的。但是采用别个调的音,必须经过一定的手续;譬如:由(甲)调转到(乙)调,叫“转调”〔Modutation〕(甲)调叫“本调”,(乙)调叫“目的调”,甲调未转到目的调之前,要把乙调与甲调不同的音先引进来,然后才转到乙调宫和弦去〔Tonic〕;倘使不经过这种手续,先把乙调宫和弦引进来,仍然还觉得在甲调里边一样。譬如:例四十七〔a〕第二个和弦,虽然是G调的宫和弦,因为未经过上头讲过的手续,我们听见只觉得是大C调的徵和弦(第五级)声音;倘使在这两个和弦之间,插入一个七和弦(同例b.)那末到第三个和弦时,听见的确觉得转到大G调去。





同例(c)的第二个和弦,亦不能算是F调的和弦,但是加入〔x〕和弦(同例d.)之后,第三个和弦,就算转到大F调去了。

普通转调总要向着离本调最近的调转去,譬如:

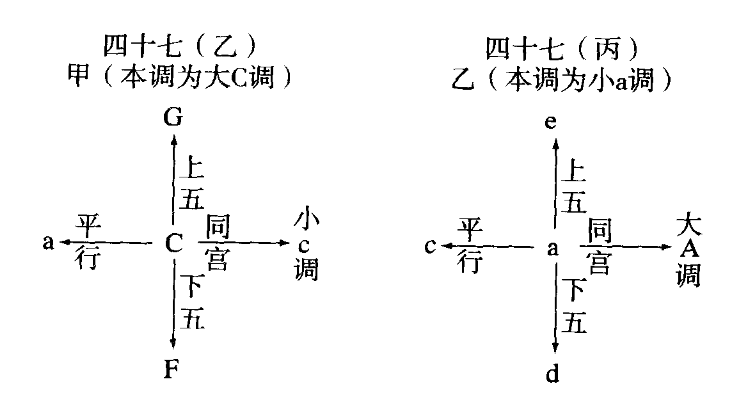
大C调的音是 C,D,E,F,G,A,B,C,D,E,F,G,…

大G调的音是 G,A,B,C,D,E,#F,G,…

大F调的音是 F,G,A,♭B,C,D,E,F,…

小a调的音是 A,B,C,D,F,F,#G,… 等

C调同G,F,a三调比较,不同的音只有一个(#F,♭B,#G 所以从大C调出发,最便当是转到G,F,a三个调去。此外还可转到小c调去,因为C调和声大音阶(第六级临时降低半音的即♭a),与c调小音阶比较,所差也不过一个♭E音,并且大小c调的第五级第七级和弦完全相同,所以从大C调转到小c调去,绝不费事。从任何一个调出发,至少可以转到四个调去,如下图



第一个转到本调的上五度，第二个转到本调的下五度，第三个转到本调的平行调，第四个转到与本调同宫的小调或大调。上图内大字母表示大调，小字母表示小调。

单用三和弦转调，普通用它的第五第七两级最多，因为这两级上的三和弦，最容易把一个调的特性（略名调性 Tonality）表现出来。此外转向下五度的音阶时，也有用第四级三和弦的，不过比较少用。

§43. 用徵三和弦与下徵三和弦的转调法

初学者学转调，最好是学作一个转调乐句，先从（甲）调（任何一调）起作两节，到第三节第二个和弦，就用目的调和第五或第四级介绍到（乙）调（即目的调）之后，还要作三节的结束，完结全句。这个转调乐句的公式，可分（甲）（乙）（丙）三段，如下；

（甲）是出发调内的和弦，（乙）转调和弦与结果，（丙）目的调的完全结束。

甲：I ……乙：V〔Ⅳ或 vii°〕I，丙：Ⅳ，I$^{6}_{4}$，V，I，
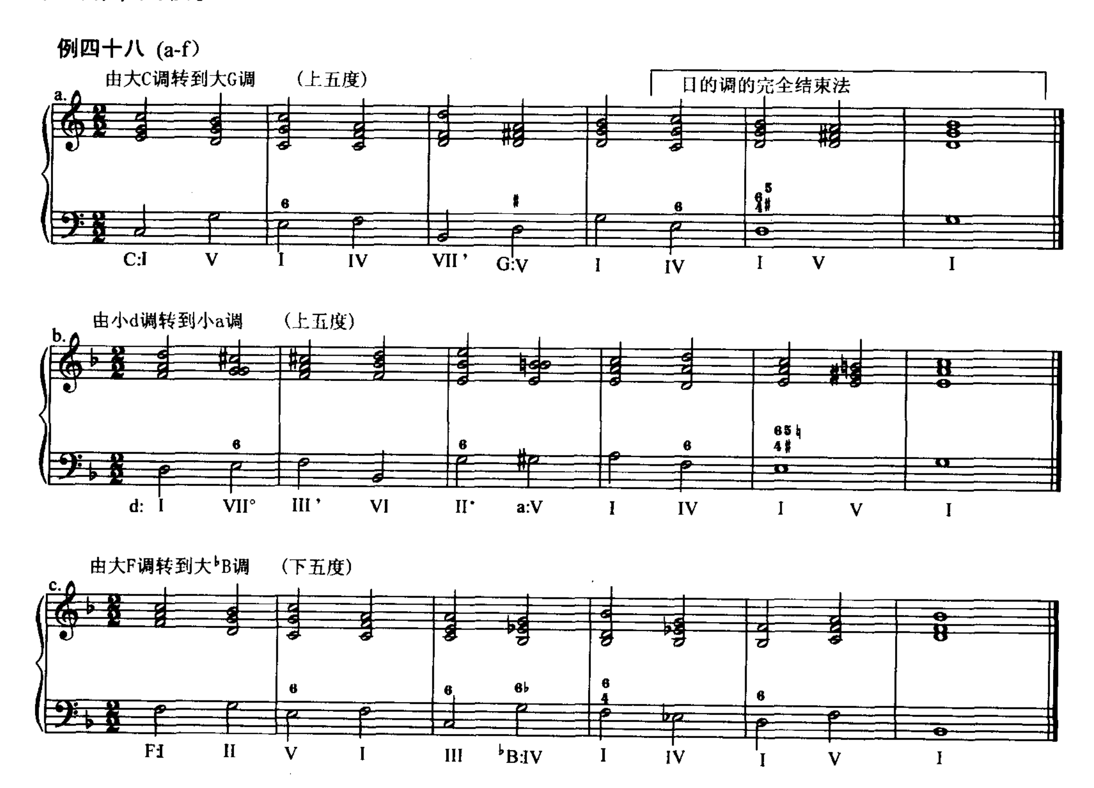
就这个公式看来，可以定一个转调原则，就是：

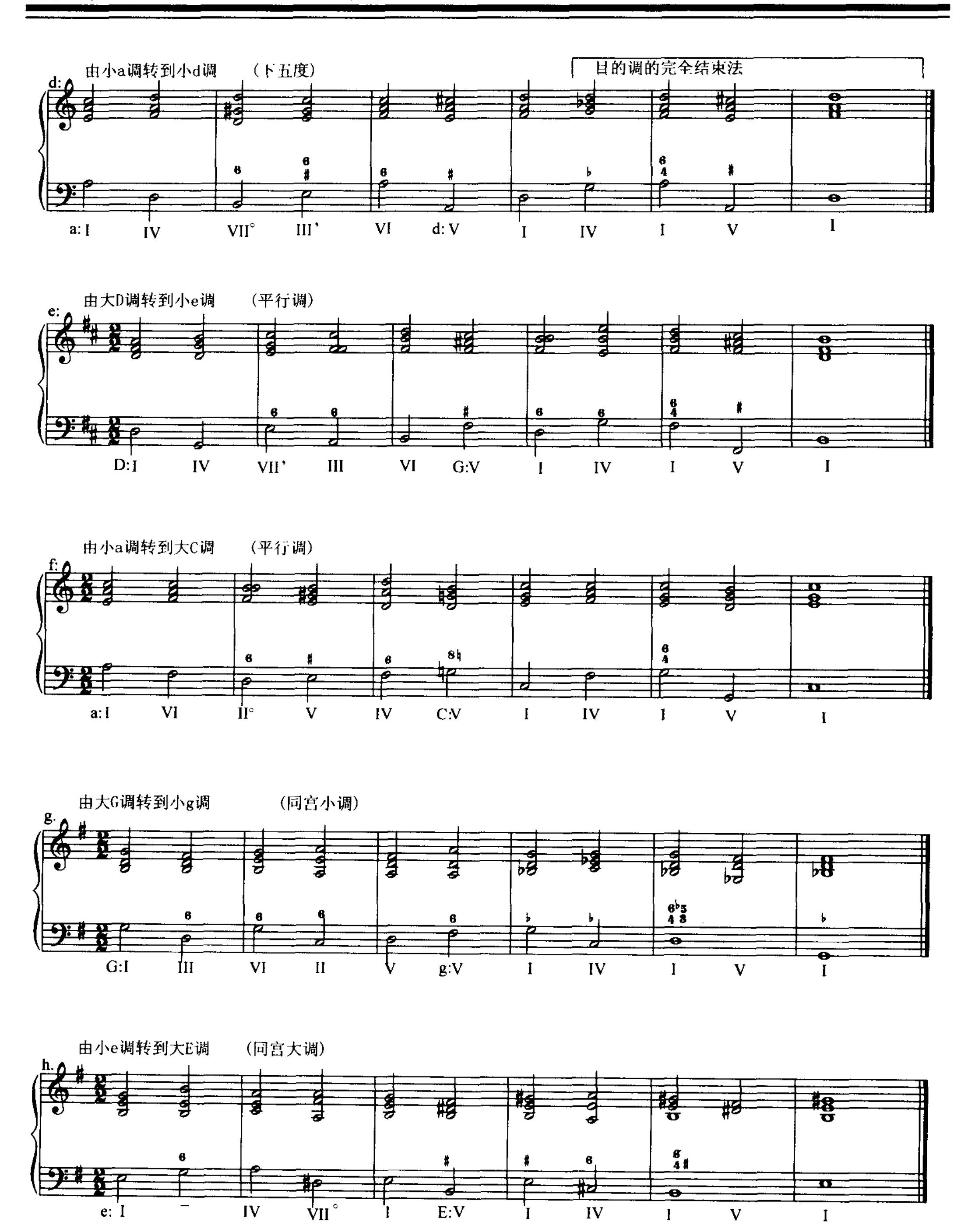
第十四条 甲调转到乙调的原则，约分二项：

（一）乙调的宫和弦（即第一级）须在重拍上；

（二）转调和弦〔V，Ⅳ或 vii°〕须在乙调宫和弦之前。

例四十八〔a〕〔b〕〔d〕至〔h〕转调和弦，都用第五级，单独〔c〕例转向下五度的音阶时，可以用第四级。
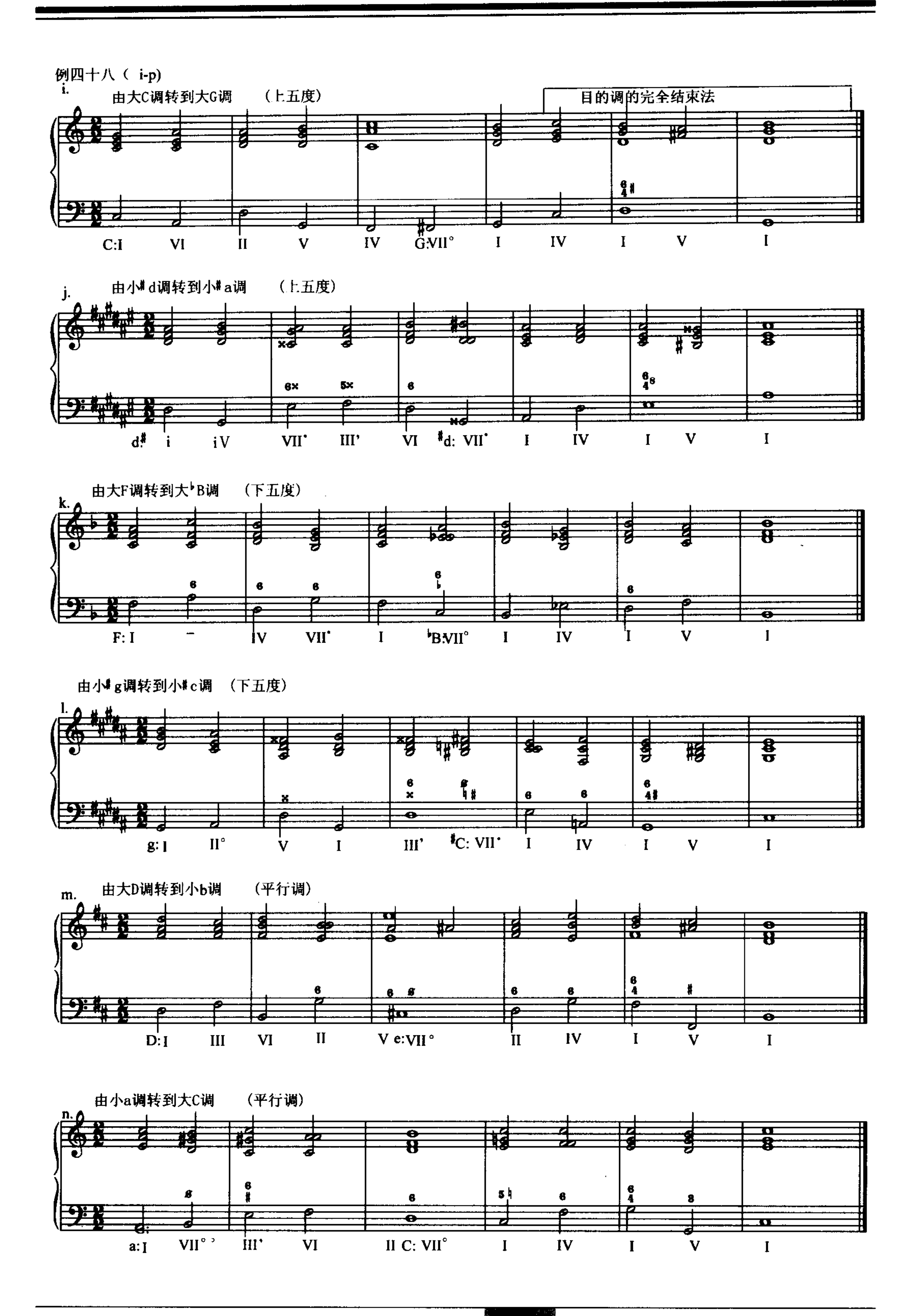


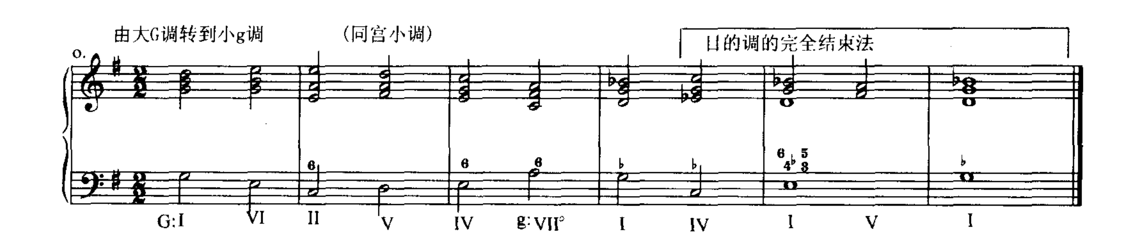


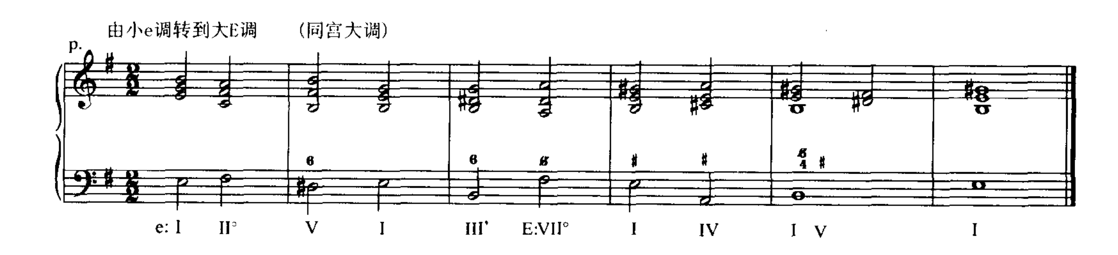
§44. 用减三和弦的转调法

在第七级上构成的三和弦,就是减三和弦。减三和弦最能表现调性 Tonality,所以常用来做转调和弦。如例四十八〔i〕至〔p〕

例四十八（ i-p)


i.
由大C调转到大G调　（上五度）
目的调的完全结束法
C:I VI II V IV G:VII° I IV I V I
j.
由小#d调转到小#a调　（上五度）
d# i iV VII' III' VI #d: VII' I IV I V I
由大F调转到大♭B调　（下五度）
k.
F: I IV VII' I ♭B:VII° I IV I V I
由小#g调转到小#c调　（下五度）
l.
g: I II° V I III' #C: VII' I IV I V I
m.
由大D调转到小b调　（平行调）
D: I III VI II V e:VII° II IV I V I
由小a调转到大C调　（平行调）
n.
a: I VII° III' VI II C: VII° I IV I V I
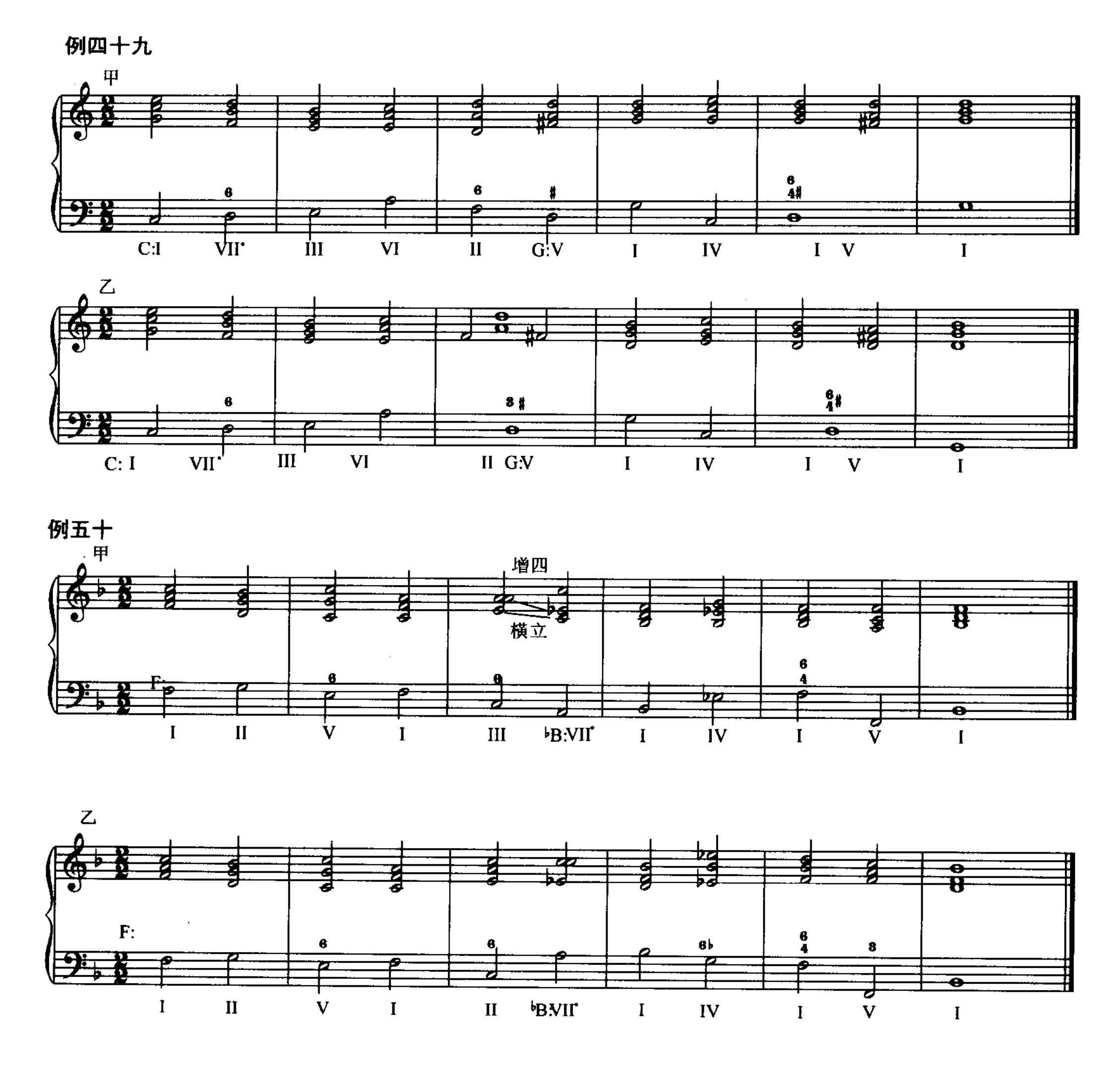




例四十八所举〔a〕至〔p〕十六个例，单就出发调（即甲调）内各和弦的关系看来，只有七个式如下表：

第一式	甲：I—6	IV vii°	I iii 乙：V，（vii°）	I 丙：IV	I V	I	例 48〔h〕〔k〕
第二式	甲：I ii	V I	iii IV 乙：V，（IV）（vii°）	I 丙：IV	I V	I	例 48〔c〕〔l〕〔p〕
第三式	甲：I iii	vi ii	V 乙：V，（vii°）	I 丙：IV	I V	I	例 48〔g〕〔m〕
第四式	甲：I iv	vii° iii	vi 乙：V，（vii°）	I 丙：IV	I V	I	例 48〔d〕〔e〕〔j〕
第五式	甲：I V	I IV	vii° 乙：V，（vii°）	I 丙：IV	I V	I	例 48〔a〕
第六式	甲：I vi	ii V	I IV 乙：V，（vii°）	I 丙：IV	I V	I	例 48〔f〕〔i〕〔o〕
第七式	甲：I vii°	iii vi	ii 乙：V，（vii°）	I 丙：IV	I V	I	例 48〔b〕〔m〕

§45. 横立音（Cross Retation 亦名 False Relation）

复音乐曲里边有一个音在甲重音上作半音的进行（上行或下行），同时在别重音上，此音并无变动（指升高或降低），前者对于后者叫“横立音”（德语叫 Querstand）。横立音在各重音上都有的，譬如例四十九，（甲）第三节的横立音 f 与♯f，在第三，第四重音上；例五十（甲）第三节的横立音 e 与♭e 在第二，第三重音上。横立音在单简的和弦的联络里边，常发生不快感，尤其是在声乐上发音极难准确，听者同时甚难辨别，所以还是不用为佳。名为“横立”表示有一种妨碍别重音进行的意。

第十五条　四部曲内须避用横立音。



两例的横立音，如发生在同一重音上时，就失去横立音的性质；譬如例49，50，（乙）的第三节 f 到#f 与 e 到♭e，只可认为半音的进行，不能认为横立音。

练习题第六集

试照第53页所举转调七式从十三个大调〔C，G，D，A，E，B，#F，♭G，♭D，♭A，♭E，F〕十三个小调〔a，e，b，#f，#c，#g，#d，♭e，♭b，f，c，g，d，〕转到各调的上五度，下五度，平行调及同宫的大调或小调去。以上共有二十六个调，从每一个调，可以转到四个调去，一共可以有一百〇四个题。这里所讲不过是一个可能的数目，学者不必各调全做，只要自己选定四个不相同的大调和四个不相同的小调，应用53页列举的七个式（每个式至少须用一次）各大小调向

着上五度,下五度,平行调及同宫的大调或小调学习一次(共八次),只求没有错误就够了。
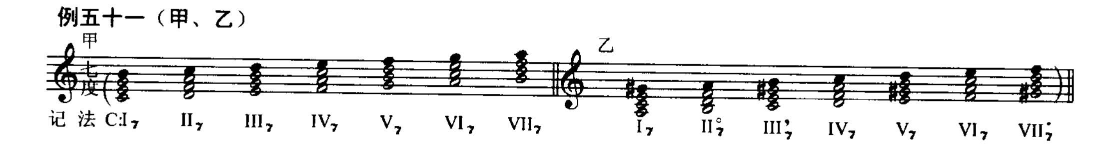
和声学问题(三)

21. 曲调里边一连有几个同属一个和弦的和法如何?
22. 四六和弦在什么时候才可以跳进?
23. 曲调里边有一个音连来几次时,应如何和它?
24. 隐八度平行与同向进行的例外如何?
25. 试述第四重音的原则!
26. 四六和弦的原则如何?
27. 转调的原则如何?
28. 什么叫“Tonality”?
29. 什么是横立音?
30. 横立音的避免法如何?

第七章　正七度和弦(徵七度和弦)

§46. 四和弦的组织

在三和弦的五度音上边,再加上一个三度音,就成一个四和弦。亦可以说:四和弦是由三个三度音程叠起来的。(例五十一,甲,乙,)从四和弦的底音到它最上层的音,刚是一个七度的距离;所以四和弦亦叫“七度和弦”Chord of the 7th。它的第四个音叫“七度音”,譬如:例五十一(甲)最上层的b,c,d,e,f,g,a,与(乙)例的#g,a,b,c,d,e,f,都是七度音。
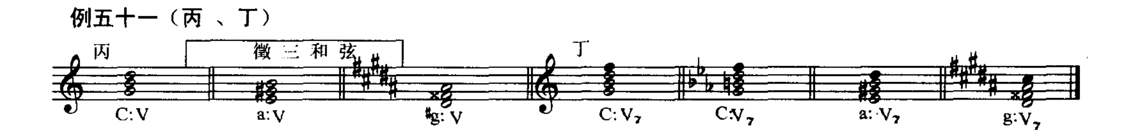


上例(甲)是在大C调各级上组成的四和弦;(乙)是在小a调各级上组成的四和弦。记法:在各级罗马数字右边,加记一个7字。七度音如是一个减七度,那末在7字的右肩,还要加记一个小圈(如7°,凡小调第七级的七度和弦或大调第七级的七度音临时降低时,都可以用这个记法),以示区别。

§47. 大小调正七度和弦的记法

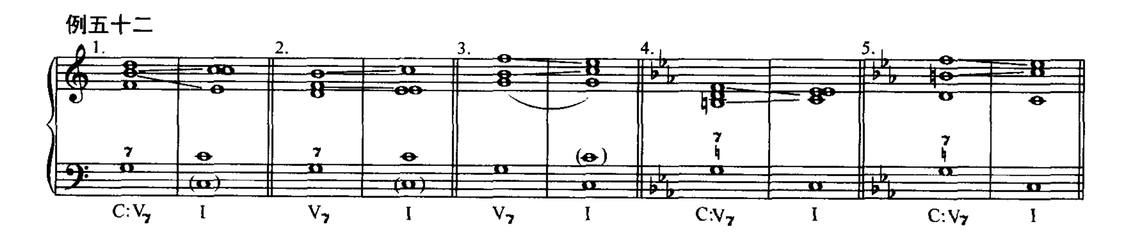
在各调徵音上(各音阶的第五级)构成的四和弦,叫“徵七度和弦”〔Dominant 7th Chord〕因为它在徵三和弦之上构成的。(例五十一丙,)七度和弦里边以这个为最重要,所以又叫“正七度和弦”(德语 Hauptseptimen - Akkord)如例五十一(丁)

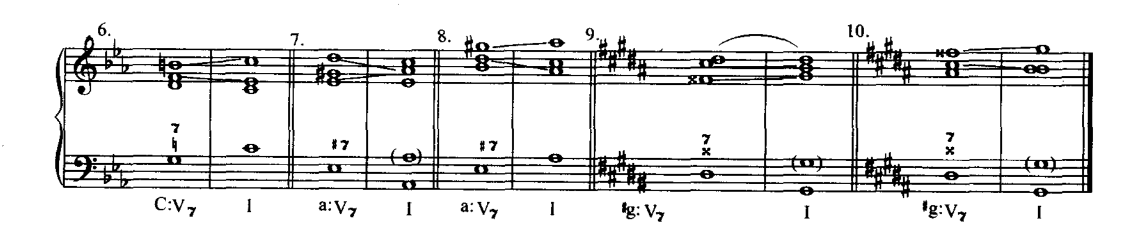
例五十一（丙、丁）



正七度和弦的底音在第四重音上时，是原位七度和弦。大调原位正七度和弦，单在上边记一个7字就够了；（例五十二1，2，3，的头一节）小调原位正七度和弦，7字之下还要记一个♮，#，或×号，譬如例五十二〔4〕〔5〕〔6〕的b音，本来低了一律（因为调号的关系），不过小c调正七度和弦的三度音，是大三度音程，所以这♭B音要回本位，就要加记一个♮号，同例〔7〕〔8〕是小a调，要加记一个#号，同例〔9〕〔10〕是小#g调，要加记一个×号。

例五十二





§48. 正七度和弦的自然解决法

和弦分独立的与不能独立的两种（见第9款），四和弦（就是七度和弦）亦是不能独立的一类。凡不能独立的和弦，都要解决。

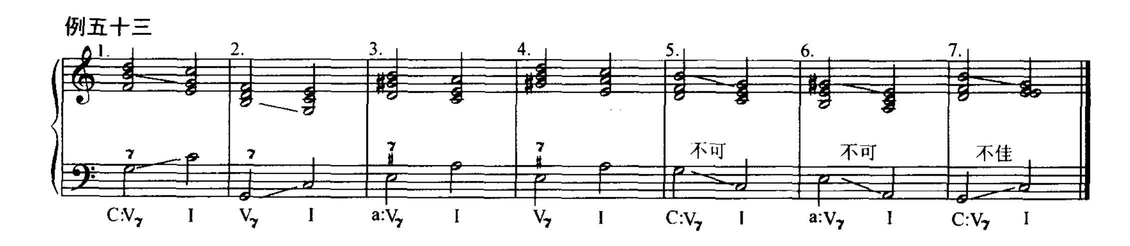
正七度和弦的自然解决法，是先把它的七度音向下领到宫和弦的三度音去；（在大调下行一律，例五十二1. 至3. 由f到e；在小调下行二律，同例4. 至6. 由f到♭e7. 8. 由d到c，9，10，由#c到b）然后把它的三度音（就是变宫音）上行领到宫音去（就是回宫）；譬如例五十二〔1〕至〔6〕的b音回到宫音c去，同例〔7〕〔8〕的#g音回到宫音a去，同例〔9〕〔10〕和×f音回到宫音#g去；至于底音与五度音上行下行皆可。

正七度和弦重用底音时，就可以省去五度音，同时它的底音可以同宫三和弦的五度音联结起来。例五十二〔3〕〔7〕〔9〕。

正七度和弦的底音上行跳四级而三度在内声时，亦可以把三度音领它下行（例五十三1.3. 正七度和弦的三度音b，#g在第二重音，同例2，4，正七度和弦的三度音b，#g在第

三重音，都是向下进行）。正七度和弦的底音向下进行而它的三度音在第一重音时，就不要领三度音下行（如例五十三5，6，不独不好，并且犯了第五条原则），同例〔7〕虽然底音上行，不过三度音在第一重音，因为没有回宫，所以仍是不好。

例五十三



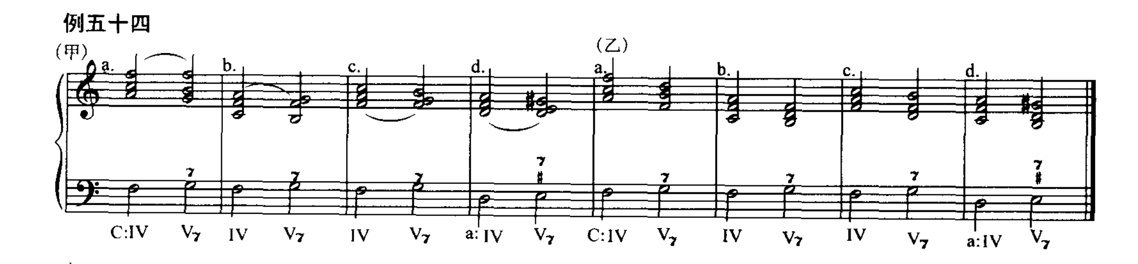
就以上所讲七度和弦的自然解决法，可以得一个原则如下：

第十六条 七度和弦的底音，三度音，七度音均不可缺；七度音要下行解决，三度音在外声时，应上行解决。

§49. 正七度和弦的五度音有时可省

四和弦的五度音有时可以不用，跟着第四级三和弦来的正七度和弦的五度音更宜省去而重用它的底音一次，譬如例五十四（甲）a，b，c，的四和弦都省去五度音 d，而重用底音 g，同例〔d〕亦省去五度音 b，而重用底音 e；比较例五十四（乙）的做法（为保存它们的五度音，上部三重音对于底音取反向进行）好得多。演题时随处要留意。

例五十四



§50. 隐八度平行（其二）

关于隐八度平行，以前在第22款所讲，不过举其大概，以便学者易于记忆；其实隐八度用法甚复杂，所以这里再把第九条原则详细规定如下：

第九条（其二）关于隐八度用法的原则，约分二项；

（甲）可用的隐八度平行：

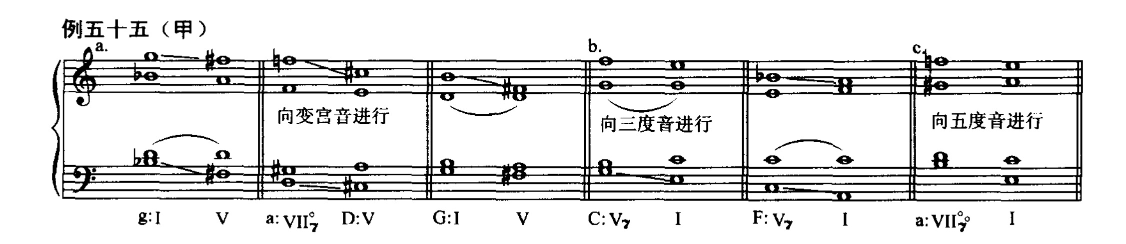
（一）外声的隐八度，无论上行下行，如有一重音作半音进行的都可用；但有三个例外；

a）隐八度上下两重音若是变宫音，仍不可用（例五十五甲之a）；

b）隐八度若是和弦的三度音，并且有一重音是解决七度音的，亦不可用（例五十五甲之b.）；

c）隐八度若是和弦的五度音，并且有一重音是解决七度音的，亦不可用（例五十五甲之c.）。

例五十五（甲）



（二）隐八度有一重音在内声的都可用（参看例19.之h,i,l,m,）；

（三）外声下行的隐八度，上下两重音都是底音，就可以用（参看例19.之j,k.）。

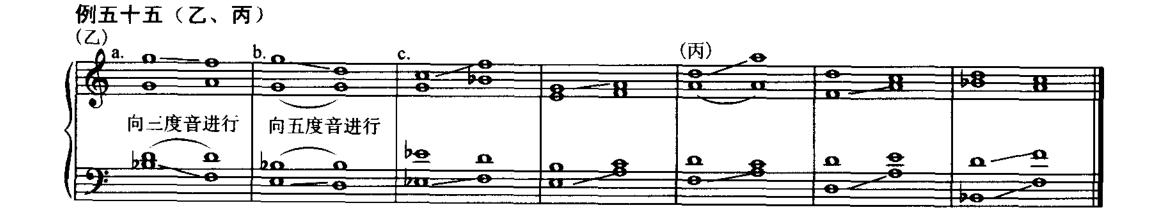
（乙）不宜用的隐八度平行；

（一）外声下行的隐八度，上下两重音都是三度音或五度音，并且有一重音作全音进行的，就不宜用（例五十五乙，之a,b,）；

（二）外声上行的隐八度，如有一重音跳进，一重音作大二度进行的，亦不宜用（例五十五乙，之c）；

（三）两重音同时跳进的外声隐八度亦不宜用（例五十五丙）。

例五十五（乙、丙）



§51. 隐五度平行〔Hidden Fifth〕

一个不是五度的音程，向着一个纯五度音程进行时，叫"隐五度平行"。隐五度平行约分三种：

（一）上下两种音都向着纯五度跳进的；例五十六〔a〕;〔b〕;

（二）上重音跳进而下重音级进的；同例〔c〕,〔d〕;

（三）上重音级进而下重音跳进的，同例〔e〕,〔f〕,〔g〕.

第十七条　关于隐五度用法的原则约分二项：

（甲）可用的隐五度平行：

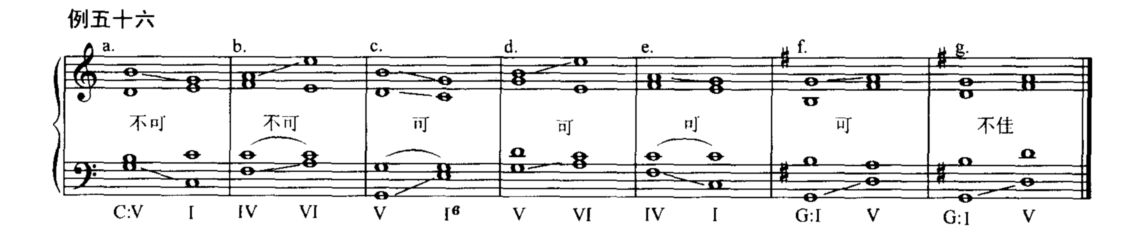
（一）凡内声的隐五度平行都可用（例五十六c,）；

（二）上重音级进，下重音跳进的隐五（不拘内声外，上行下行）都可用（同例e,f,但同例g,因为同向进行的缘故，不在此例）；

（乙）不宜用的隐五度平行：

凡外声隐五两重音都是跳进的即不宜用,如例五十六 a,b.

例五十六

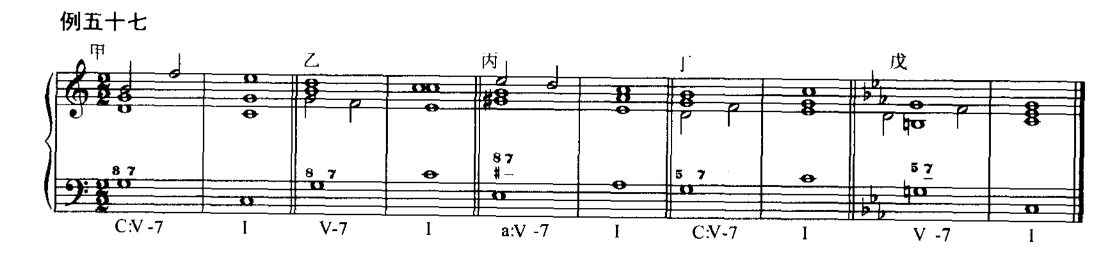


注意!新派的理论家,对于隐八隐五的用法,并不加以限制。以上所讲两个原则,系参酌许多种和声学规定出来的,学者应否严格遵守,由教者决定可也。

§52. 两种和弦同用一音的记法(其二)

例五十七(甲)g音上记3,7二字,表示这节里边有两个和弦,第一个是原位三和弦gbd,第二个是七度和弦gbdf,3,7两字表示第一个和弦的三度音b之后,应该把第二个七度和弦的七度音引进来;(这两个音当然要在同一重音上,但不限定第几重音)同例(乙)g音上记8,7两字,同例(丁)g音上记5,7两字,都是表示第一个和弦的八度音g,或五度音d之后,应该把这第二个和弦的七度音f引进来;同例(丙)8字之下有♯号,同例(戊)5字之下有♮号,表示这两个和弦的三度音g与♭b要升高半音,两例7字下面的一画(7̲),表示前一个和弦上边记着的♯,♮两个记号,在七度和弦上仍有效力。

例五十七

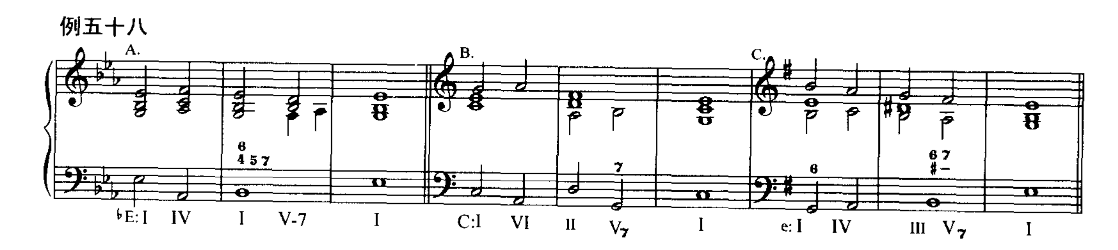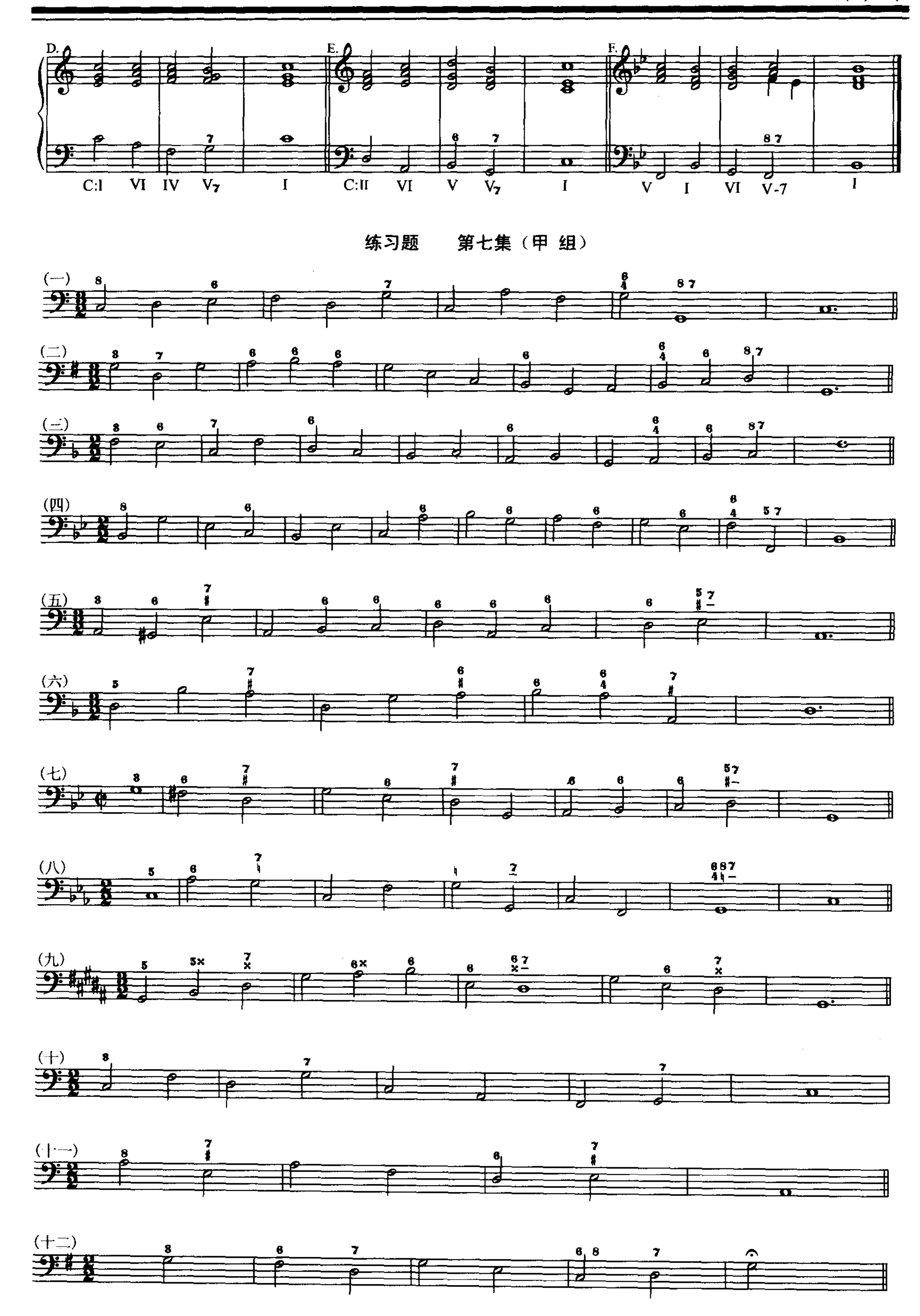


此外习题上记着 $\frac{5\ 7}{\times\ -}$ 与 $\frac{8\ 7}{\times\ -}$ 等,亦是一样做法。
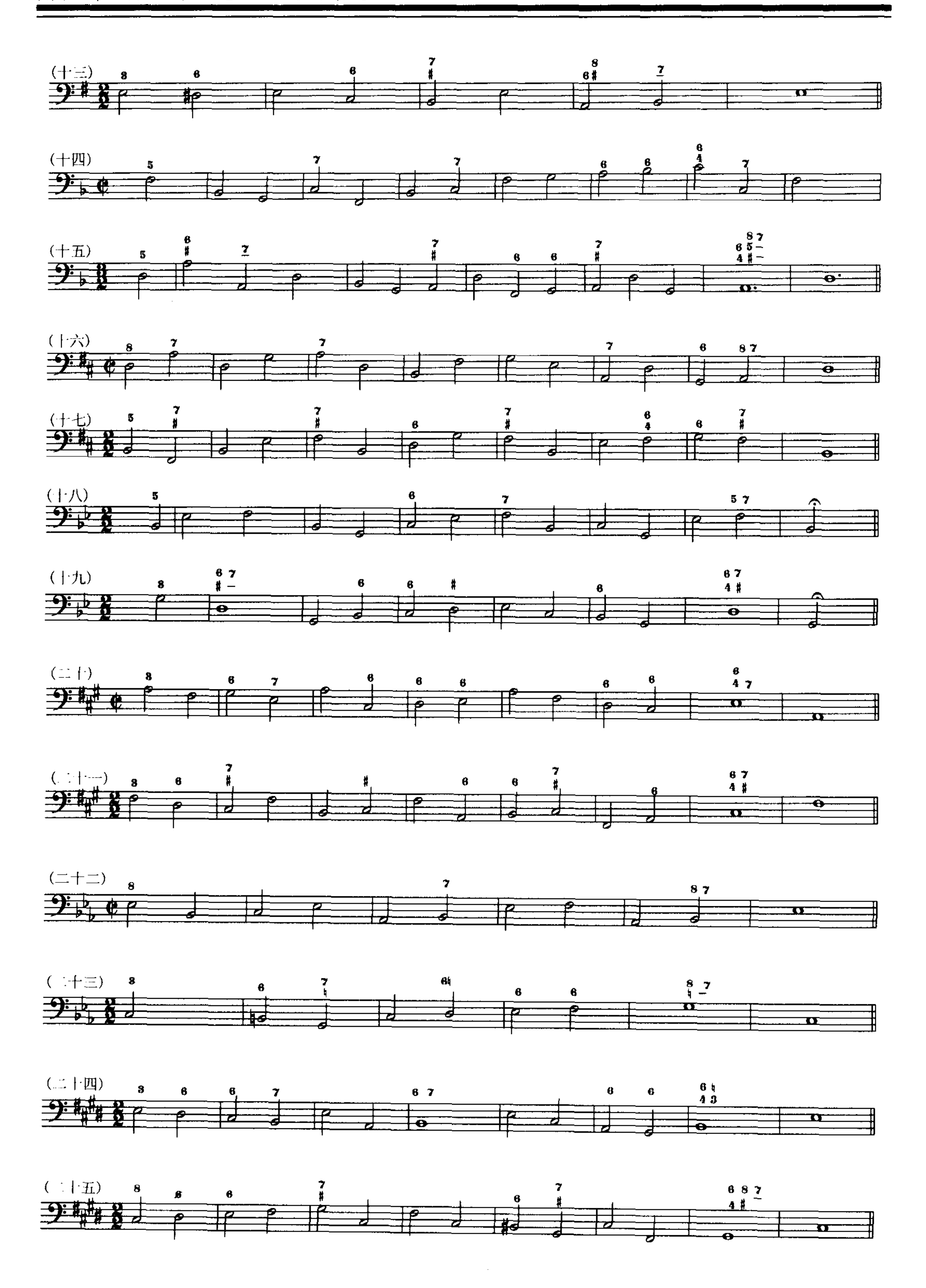
§53. 延长收法(其二)
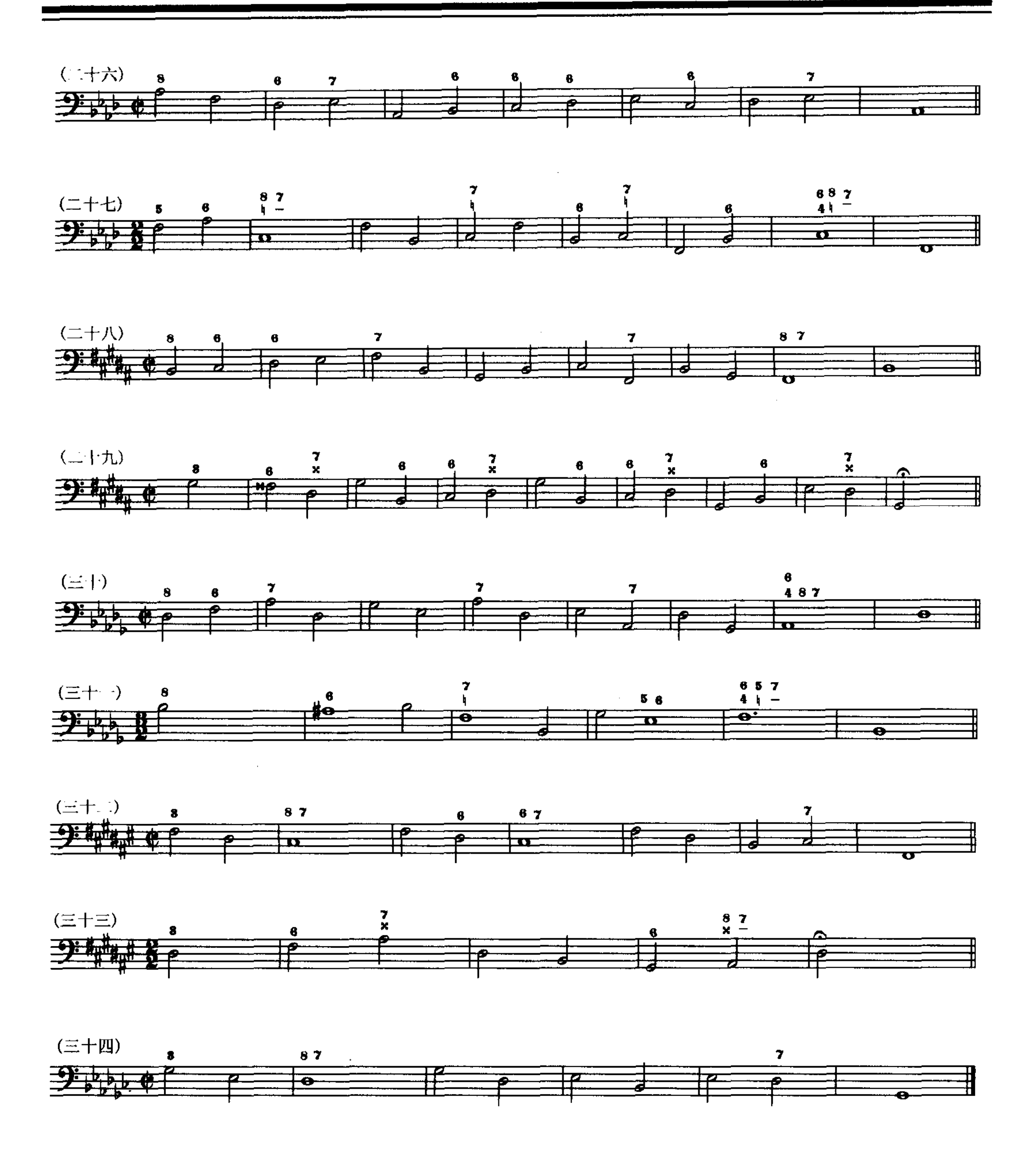
乐曲收法(参看第25.款)亦有兼用正七度和弦的,并且有在正七度和弦之前,多用几个和弦,把收法延长的;不过末了第三个和弦,很少用第七级的和声,譬如例五十八〔A〕至〔F〕末了第三个和弦,都是用第一级到第六级的和声。

例五十八




D.
E.
F.
C:I VI IV V7 I
C:II VI V V7 I
V I VI V-7 I
练习题 第七集（甲 组）
(一)
(二)
(三)
(四)
(五)
(六)
(七)
(八)
(九)
(十)
(十一)
(十二)
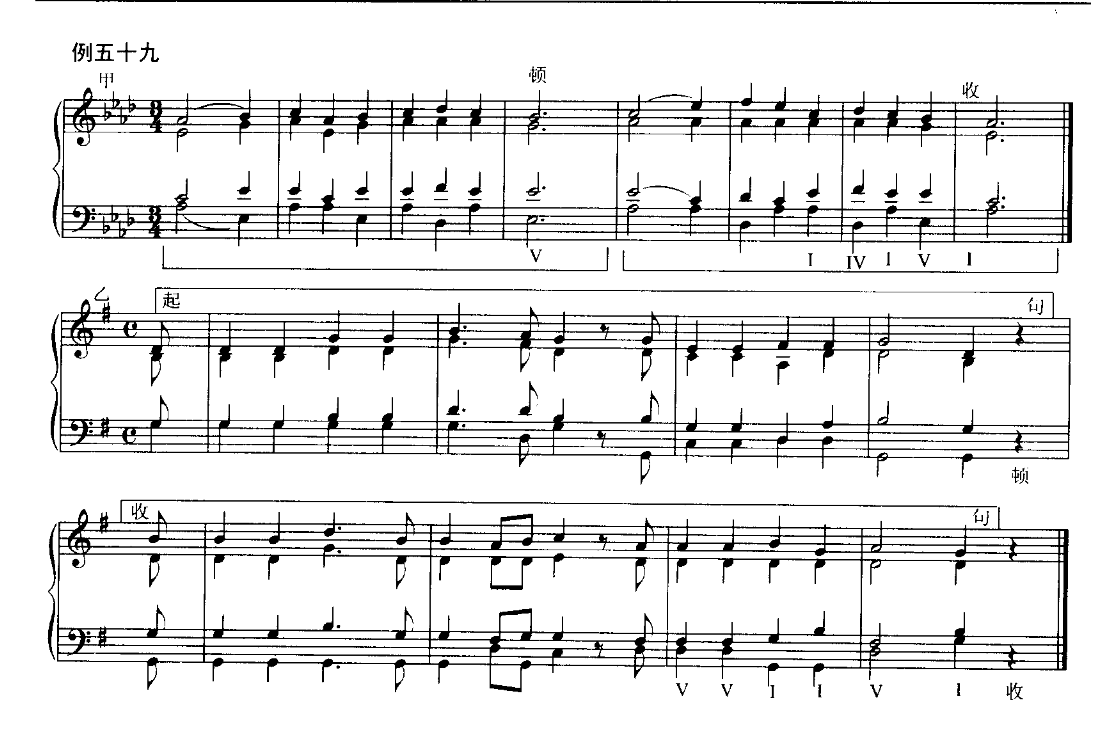

(十三)
(十四)
(十五)
(十六)
(十七)
(十八)
(十九)
(二十)
(二十一)
(二十二)
(二十三)
(二十四)
(二十五)



§54. 八节的乐句的组织
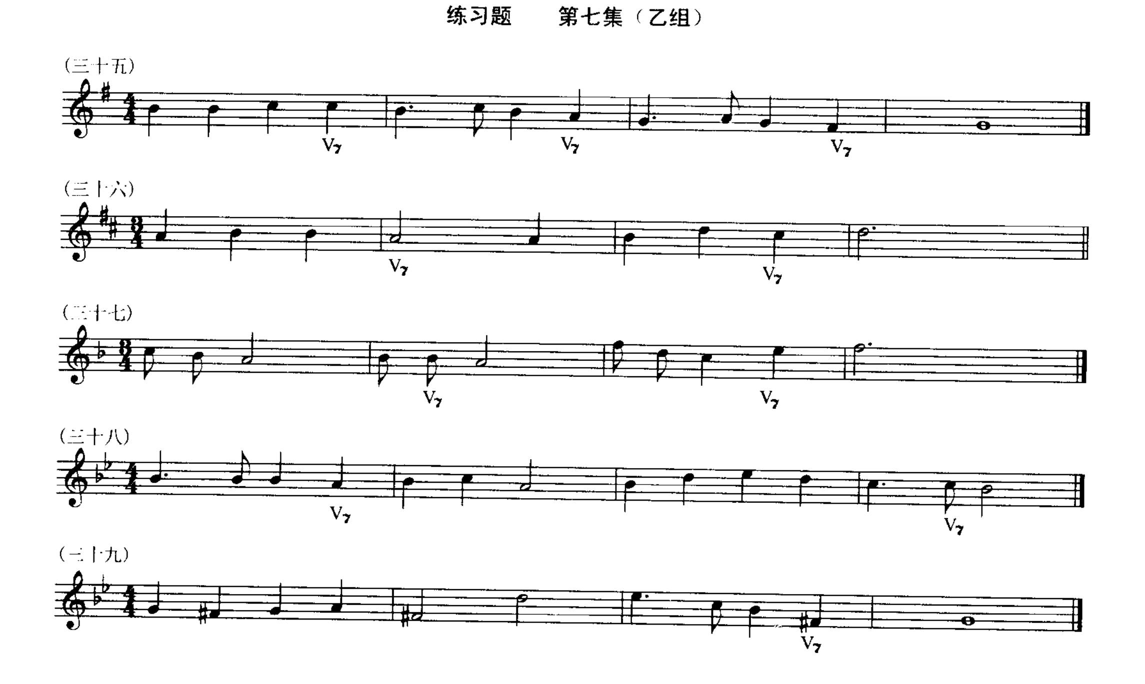
八节的乐句，是乐句里边的最短的；普通用两个四节的小句组成，前半句没有发表完的曲意，用后半句补足它；所以前半句又可以叫“起句”，后半句又可以叫“收句”。前半句第四节末拍略为停顿一下，这里普通用第五级和声，（但有时亦可用第一级如例五十九乙，第四节，不过比较少用）名叫“半结束”（Half Cadence）；但是第八节末拍必须用第一级并须用完全结束法，结束全句。（乙）例是从第四拍起，所以在第三拍收。
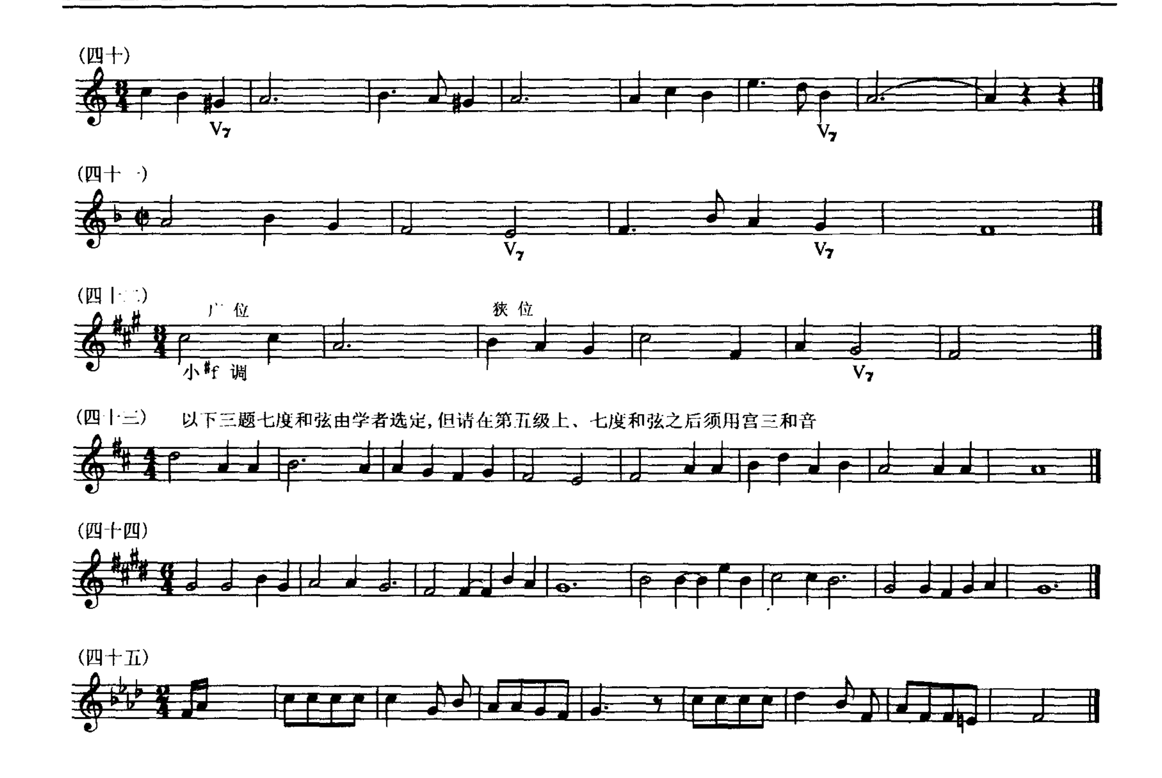
例五十九



注意!! 第七集(乙)级题目里边四节的,是半句的练习,八节的是全句的练习。演习这组题目时,不独须注意和声,每题末了的四五个和弦,尤须留意作成一个完全结束法(参看延长收法各例)。

练习题　　第七集（乙组）





第八章　正七度和弦的转位

§55. 正七度和弦的转位与记法

像得转位三和弦的样子，七度和弦亦有转位，并且比三和弦多一种，就是：

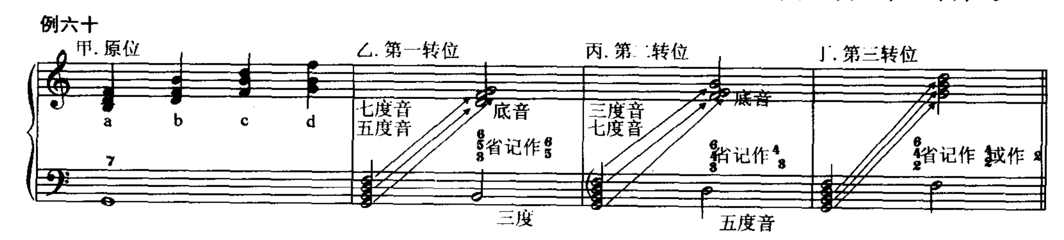
第一转位　七度和弦的三度音在第四重音上，

第二转位　七度和弦的五度音在第四重音上，

第三转位　七度和弦的七度音在第四重音上。

七度和弦的底音在第四重音时，叫“原位七度和弦”，例六十(甲)四个和弦都是原位(第四个省去五度重用底音)，(乙)是第一转位，(丙)是第二转位，(丁)是第三转位。

例六十

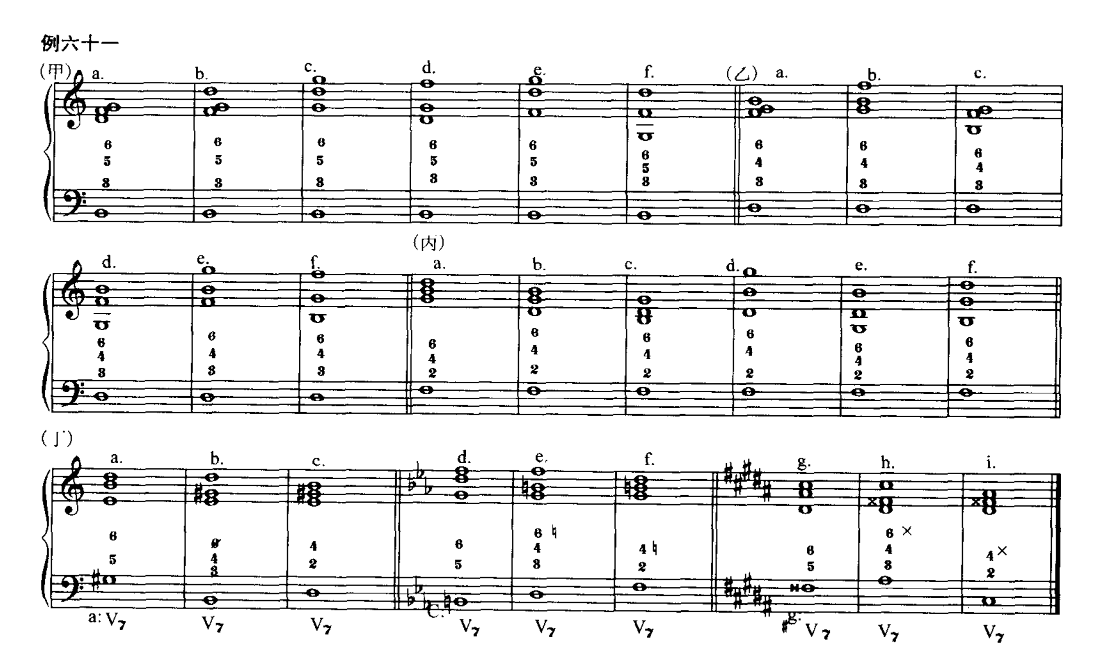


第一转位叫“三五六和弦”，略名“五六和弦”用$^6_5$或单用$^6_5$两字记在上边，表示从第四重音上数到第三度是它的五度音，数到第五度是它的七度音，数到第六度是它的底音；第二转位叫“三四六和弦”，又名“三四和弦”，用$^6_4$或单用$^4_3$两字记在上边，表示从第四重音

向上数到第三度是它的七度音,数到第四度是它的底音;数到第六度是它的三度音;第三转位叫"二四六和弦",又名"二四和弦",省名"二度和弦",用$\substack{6\\4\\2}$或单用$\substack{4\\2}$两字,记在上边,表示从第四重音向上数到第二度是它的底音,数到第四度是它的三度音,数到第六度是它的五度音。

转位七度和弦上部三重音的位置没有一定,譬如例六十一甲(第一转)乙,(第二转)丙,(第三转)三种转位,每种至少有六个位置。

例六十一



上例甲,乙,丙的〔a〕〔b〕〔c〕是狭位,〔d〕〔e〕〔f〕是广位,不过记这种转位和弦,以第一个位置(甲,乙,丙之 a)为标准。

§56. 小调转位正七度和弦要详细标记

大调转位正七度和弦单用$\substack{644\\532}$等字标记就够了,小调正七度和弦第一转位,在第四重音的左边,还要记一个♯,或♮,或×号(例六十一丁之 a,d,g.);小调正七度和弦的第二转位要记足$\substack{6\\4\\3}$三个字,6 字之上加记一斜线(如 6̸),或在右边加记一个♮号或×号(例六十丁,之 b,e,h);二四和弦 4 字之上加记一斜线(即 4̸)或加记一个♮号或×号在 4 字的右边(例六十一丁,之 c,f,i.),因为不是这样标记,就不能把小音阶第七个音(即变宫)要临时升高一律的意思表示出来。

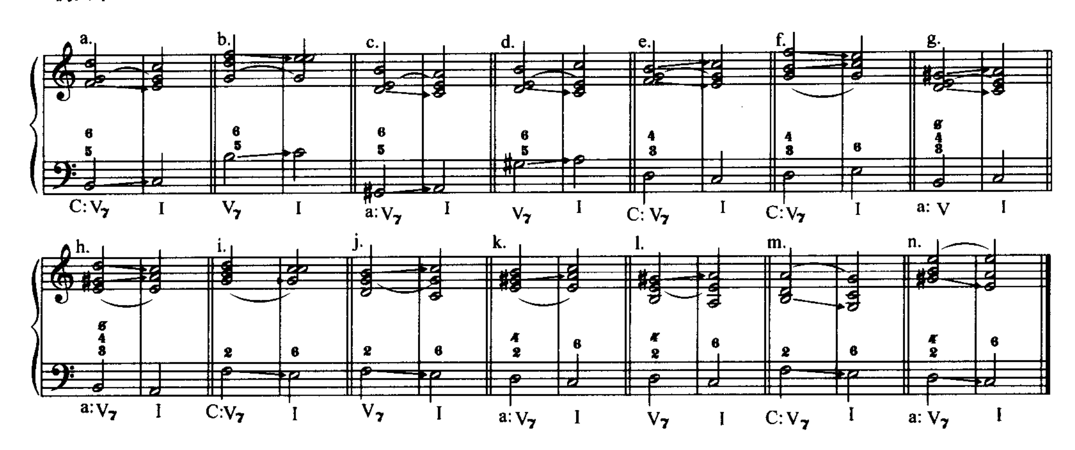
§57. 转位正七度和弦的自然解决法

转位正七度和弦的七度音,还是要下行解决,它的三度音(就是变宫音)还是要上行回宫(除非在内声时可以下行,例六十二 m,n),它的底音大概同后来的和弦(大概是宫和弦)的五度音连起来,它的五度音上行下行均可。二四和弦之后,大概是六度和弦。在第四重音上的题目,二四和弦的七度音已经解决了的;在第一重音的题目,如用二四和弦,须

特别注意解决七度音。关于转位正七度和弦的解决法,可以定一个原则如下:

第十八条 转位正七度和弦的底音,三度音,五度音,七度音均不可缺;五六和弦的三度音必须要回宫。
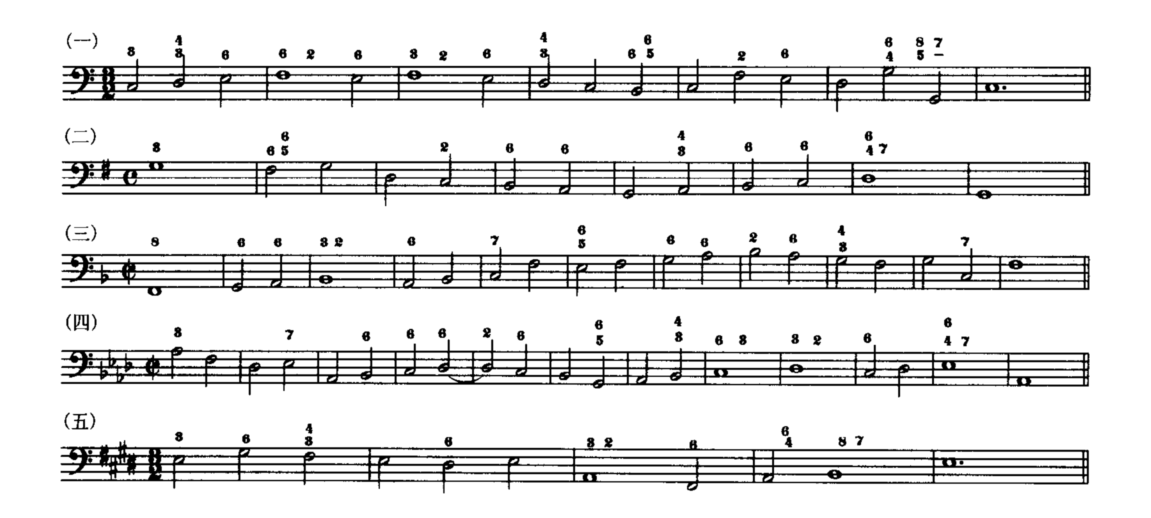
例六十二
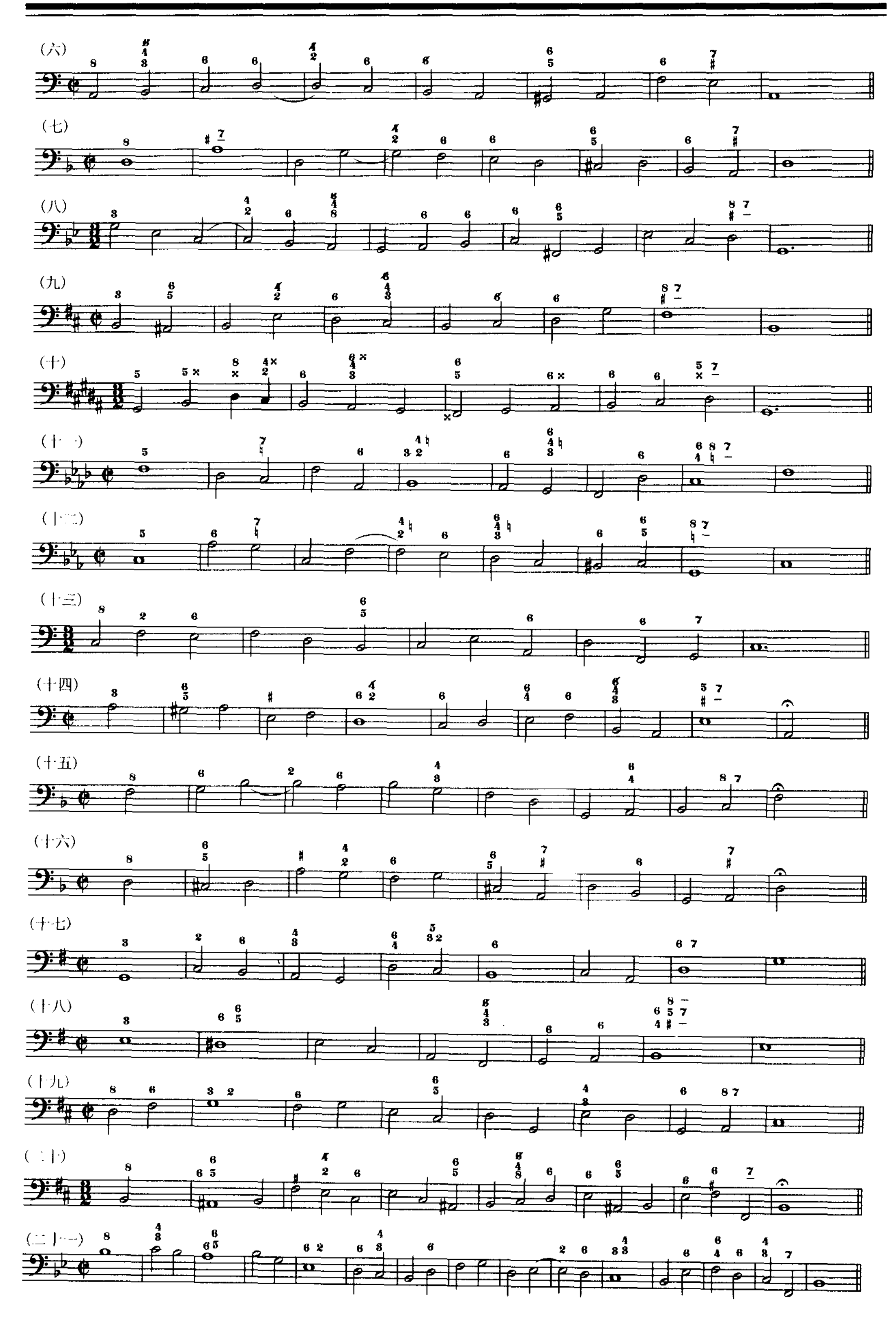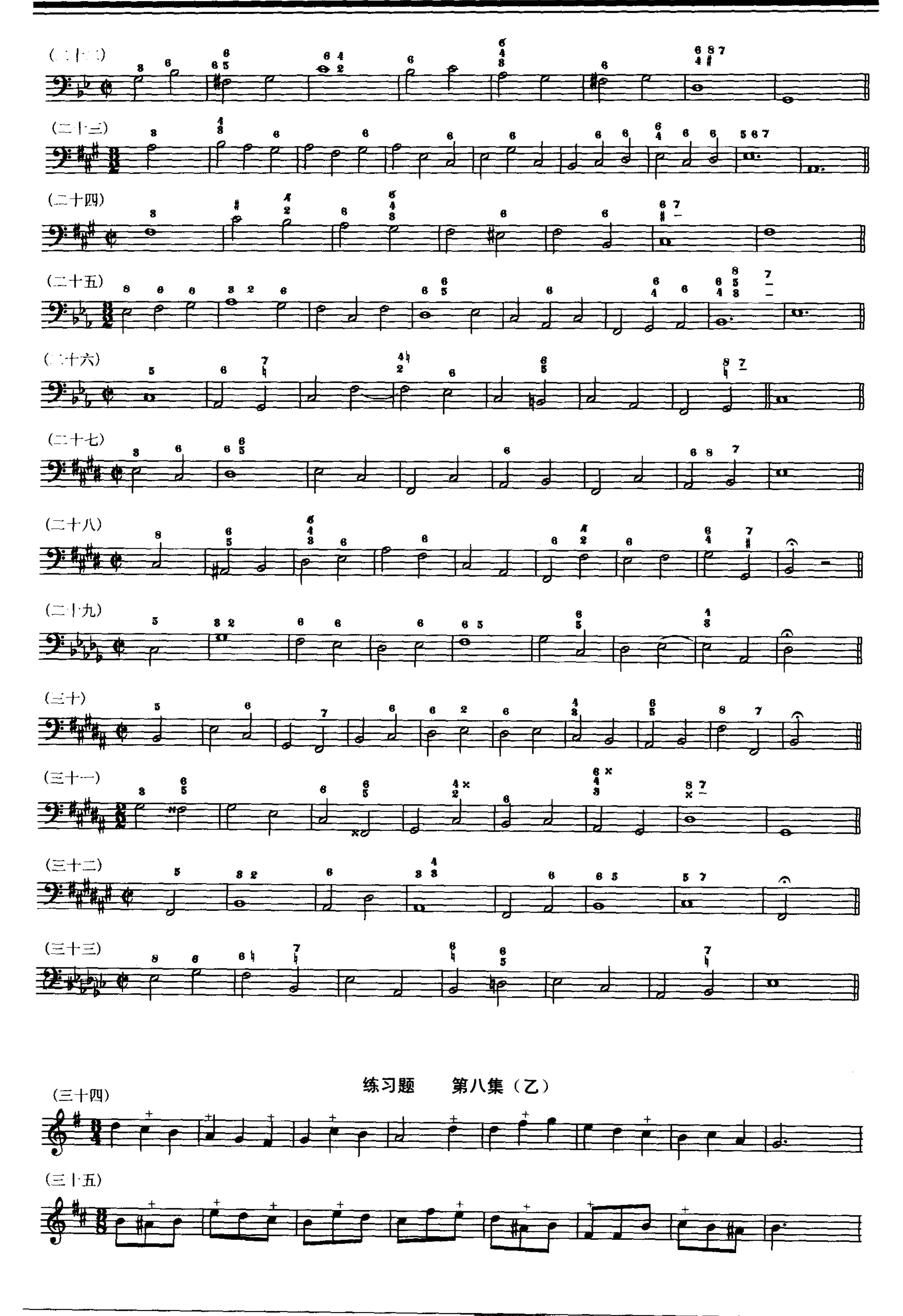


和声学问题(四)
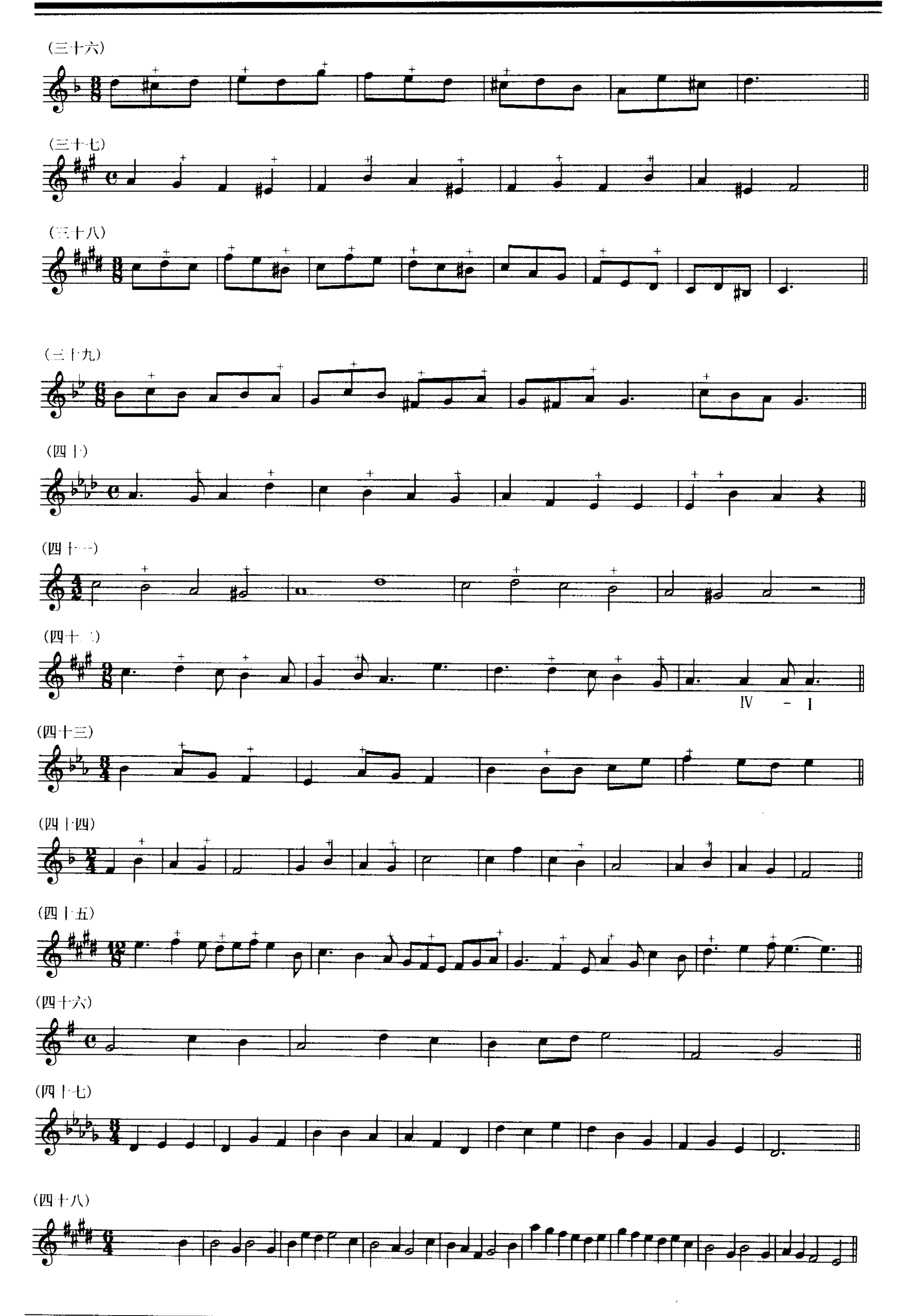
31. 不宜用的外声隐八平行的规定如何?
32. 何种隐五平行不宜用?
33. 正七度和弦如何组成?
34. 七度音应如何解决?
35. 什么叫延长收法?

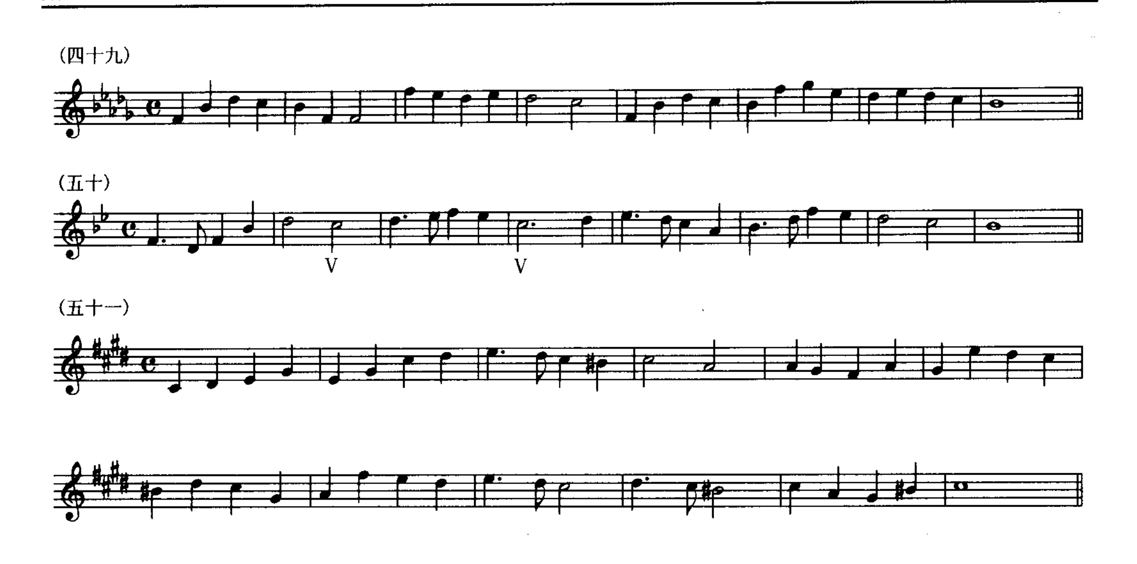
练习题第八集(甲)(一至九)




(六)
(七)
(八)
(九)
(十)
(十一)
(十二)
(十三)
(十四)
(十五)
(十六)
(十七)
(十八)
(十九)
(二十)
(二十一)


(二十二)
(二十三)
(二十四)
(二十五)
(二十六)
(二十七)
(二十八)
(二十九)
(三十)
(三十一)
(三十二)
(三十三)
练习题　第八集（乙）
(三十四)
(三十五)


(三十六)
(三十七)
(三十八)
(三十九)
(四十)
(四十一)
(四十二)
IV - I
(四十三)
(四十四)
(四十五)
(四十六)
(四十七)
(四十八)



以上(四六)至(五一)各题,何音应用原位或转位正七度和弦,由学者自己选定。

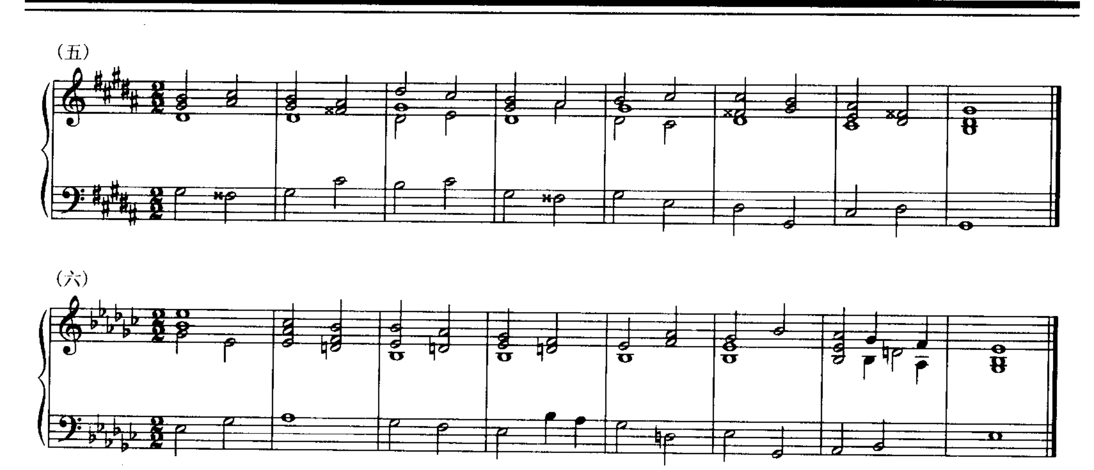
和声解剖 练习

(一)

(二)

(三)

(四)



§58. 音阶式题目的和法

音阶式题目初学者常常怕做,其实这种题目的和法,不外下列几种:
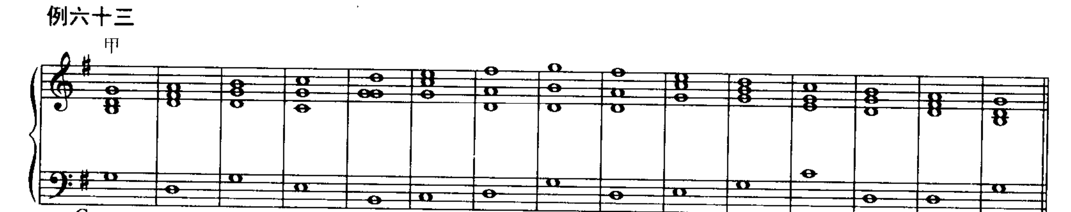
第一种　单用三和弦的和法　(例六十三甲)

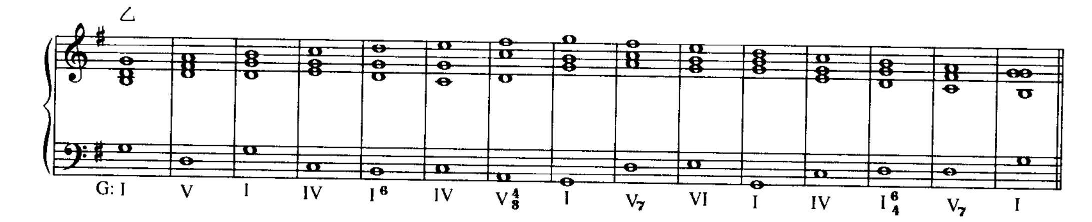
第二种　兼用四和弦的和法　(例六十三乙,至戊,)

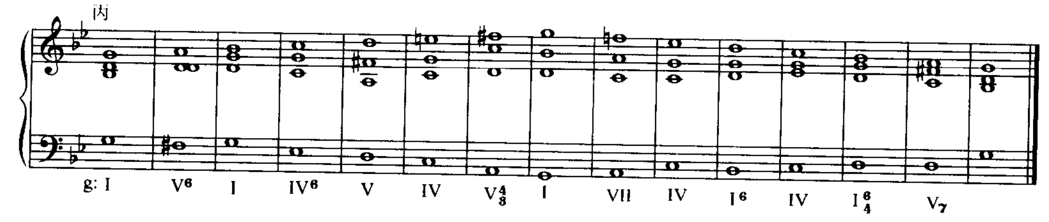
第三种　用反复进行的和法　(例六十三,已,庚)

例六十三(甲)(乙)(丙)(已)(庚)题目都在第一重音,(丁)(戊)两例,题目在第四重音,(丙)(戊)两例,用旋律的小音阶(上行第六,第七两音临时升高一律,下行两音均回原位),其余各例,俱用大调。

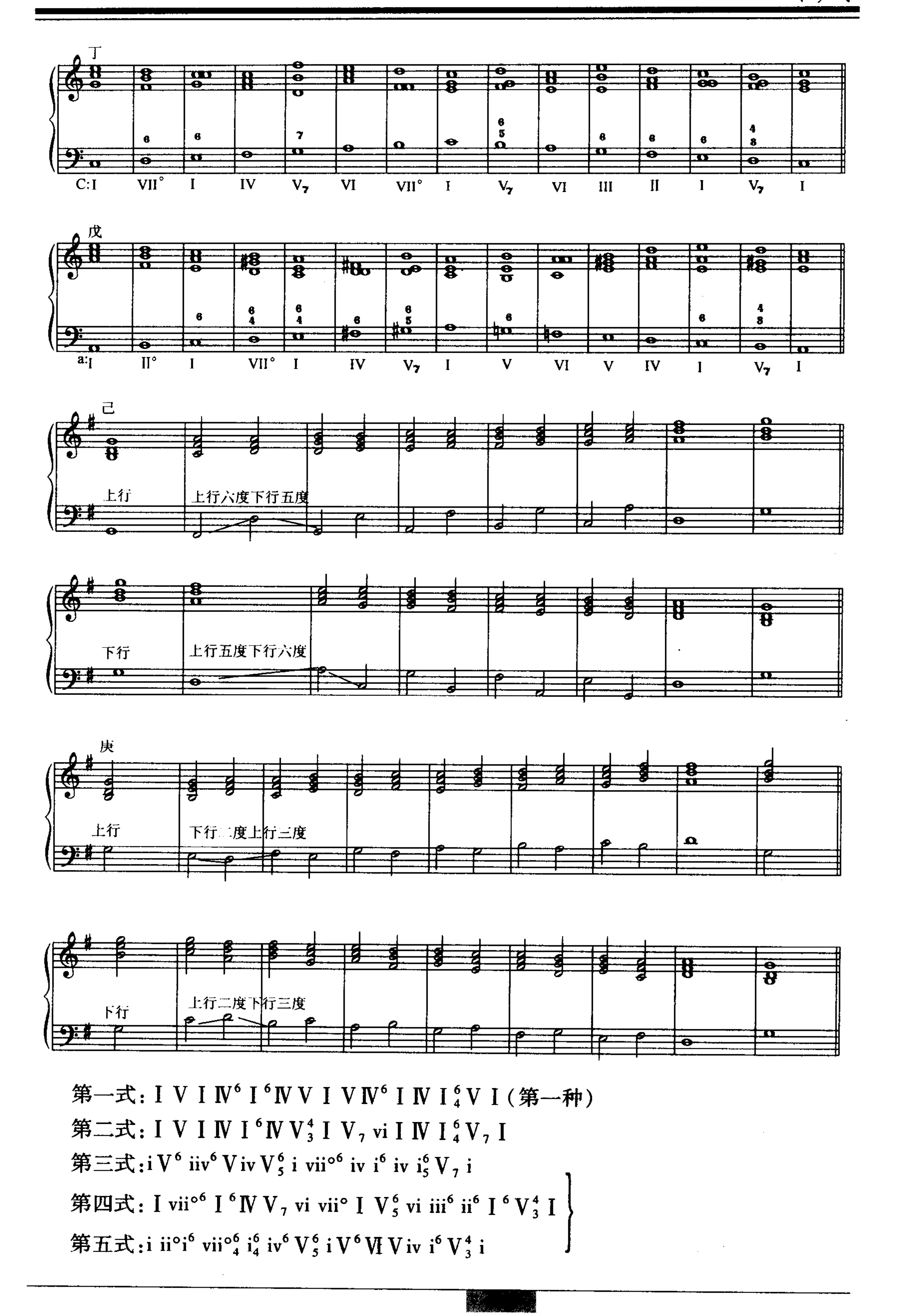
例六十三







以上七例所用各级和声,可分作七式如下:



第一式：$\mathrm{I}\ \mathrm{V}\ \mathrm{I}\ \mathrm{IV}^{6}\ \mathrm{I}^{6}\mathrm{IV}\ \mathrm{V}\ \mathrm{I}\ \mathrm{V}\ \mathrm{IV}^{6}\ \mathrm{I}\ \mathrm{IV}\ \mathrm{I}^{6}_{4}\ \mathrm{V}\ \mathrm{I}$（第一种）

第二式：$\mathrm{I}\ \mathrm{V}\ \mathrm{I}\ \mathrm{IV}\ \mathrm{I}^{6}\mathrm{IV}\ \mathrm{V}^{4}_{3}\ \mathrm{I}\ \mathrm{V}_{7}\ \mathrm{vi}\ \mathrm{I}\ \mathrm{IV}\ \mathrm{I}^{6}_{4}\ \mathrm{V}_{7}\ \mathrm{I}$

第三式：$\mathrm{i}\ \mathrm{V}^{6}\ \mathrm{iiv}^{6}\ \mathrm{V}\ \mathrm{iv}\ \mathrm{V}^{6}_{5}\ \mathrm{i}\ \mathrm{vii}^{\circ 6}\ \mathrm{iv}\ \mathrm{i}^{6}\ \mathrm{iv}\ \mathrm{i}^{6}_{5}\ \mathrm{V}_{7}\ \mathrm{i}$

第四式：$\mathrm{I}\ \mathrm{vii}^{\circ 6}\ \mathrm{I}^{6}\mathrm{IV}\ \mathrm{V}_{7}\ \mathrm{vi}\ \mathrm{vii}^{\circ}\ \mathrm{I}\ \mathrm{V}^{6}_{5}\ \mathrm{vi}\ \mathrm{iii}^{6}\ \mathrm{ii}^{6}\ \mathrm{I}^{6}\ \mathrm{V}^{4}_{3}\ \mathrm{I}$

第五式：$\mathrm{i}\ \mathrm{ii}^{\circ}\mathrm{i}^{6}\ \mathrm{vii}^{\circ 6}_{4}\ \mathrm{i}^{6}_{4}\ \mathrm{iv}^{6}\ \mathrm{V}^{6}_{5}\ \mathrm{i}\ \mathrm{V}^{6}\ \mathrm{VI}\ \mathrm{V}\ \mathrm{iv}\ \mathrm{i}^{6}\ \mathrm{V}^{4}_{3}\ \mathrm{i}$

第六式：上行

Ⅰ vii° Ⅴ Ⅰ vi ii vii° iii Ⅰ Ⅳ ii Ⅴ Ⅰ

下行

Ⅰ Ⅴ ii Ⅳ Ⅰ iii vii° ii vi Ⅰ Ⅴ Ⅰ

第七式：Ⅰ vi Ⅴ vii° vi Ⅰ vii° ii Ⅰ iii ii Ⅳ iii Ⅴ Ⅰ

Ⅰ Ⅳ Ⅴ iii Ⅳ ii iii Ⅰ ii vii° Ⅰ vi vii° Ⅴ Ⅰ

（第三种）

练习题第八集（丙）

（五二）照第一式用大 A 调，大 F 调，大 E 调各演习一次！

（五三）照第二式用大 A 调，大$^\sharp$F 调，大 E 调各演习一次！

（五四）照第三式用小 a 调，小 c 调，小$^\sharp$f 调各演习一次！

（五五）照第四式用大 D 调，大 B 调，大 G 调各演习一次！

（五六）照第五式用 c 小调，小 b 调，小 f 调各演习一次！

（五七）照第六式用大 A 调，大 F 调各演习一次！

（五八）照第七式用大 C 调，大 D 调各演习一次！

和声学问题（五）

36. 正七度和弦的自然解决法如何？
37. 七度和弦的那一个音可省？
38. 八节乐句的组织如何？
39. 转位七度和弦的原则如何？
40. 什么叫半结束？

第九章　大小调副三和弦的用法

§59. 副三和弦

以前所讲都是正三和弦与正七度和弦的用法；此外还有在大小音阶第二，第三，第六，第七级上构成的三和弦（第 11. 款例八），与正三和弦互相联络，用处不少。副三和弦里边在小音阶第六级的是大三和弦，在大音阶第二，第三，第六级的是小三和弦，在小音阶第三级的是增三和弦，在大音阶第七级与小音阶第二，第七级的是减三和弦。以下各款分别说明副三和弦与正三和弦的关系同它们的互相联络法。

§60. 第二级三和弦的用法

第二级三和弦又名“商三和弦”（Supertonic Triad），在大调是一个小三和弦，在小调是一个减三和弦；它的用法，比较最多，大概可分五种：

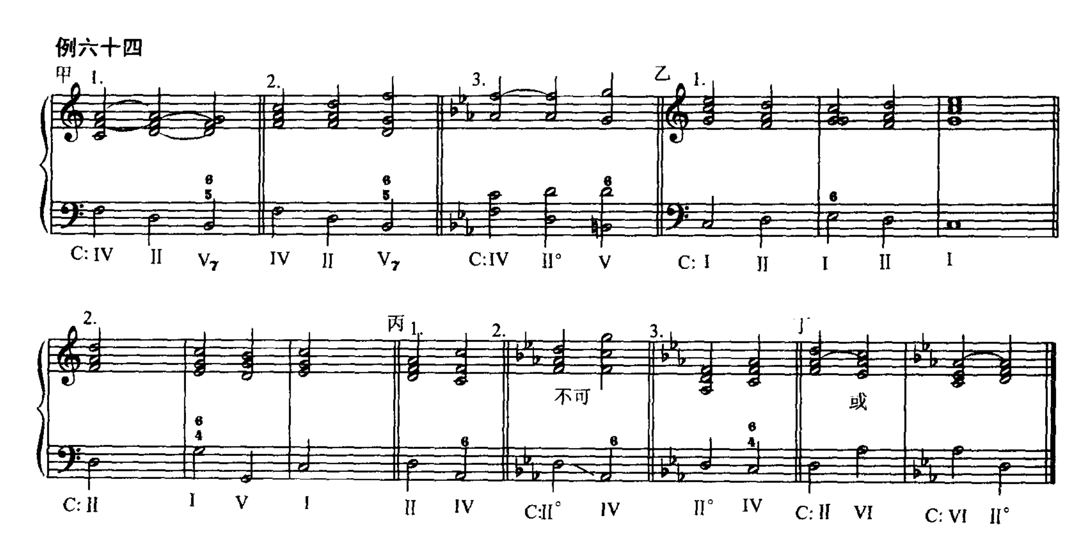
（一）用来联络正三和弦第四，第五两级（例六十四甲）；

（二）用在第一级原位与转位三和弦之间（同例乙，之 1.）；

（三）结束乐曲时，用在第一级四六和弦之前（同例乙，之2.）；

（四）用在第四级转位三和弦之前（同例丙之1.3.），但在小调只能用在 iv_4^6 之前（同例丙，2.不可用）；

（五）联络第六级副三和弦（同例丁）。



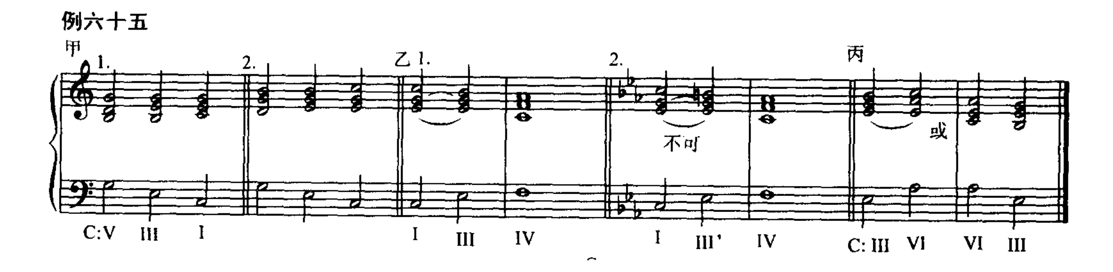
§61. 第三级三和弦的用法

第三级三和弦又名“角三和弦”（Mediant Triad），在大调是小三和弦，在小调是增三和弦；它的用处比较最少，大概用在第一第五级之间，或用在第六级之前后，如下例六十五：

（一）用来联络正三和弦第一，第五两级（例六十五甲）；

（二）曲调下行作 do，ti la 时，用来联络第一，第四级；但在小调不适用（例六十五乙，1.2.）；

（三）用来联络第六级副三和弦（例六十五丙）。



§62. 第六级三和弦的用法

第六级三和弦又名“羽三和弦”（Submediant Triad），在大调是小三和弦，在小调是大三和弦；它的用处亦甚多，大概可分为五种：

（一）用来联络正三和弦第一，第四级（例六十六. 甲）；
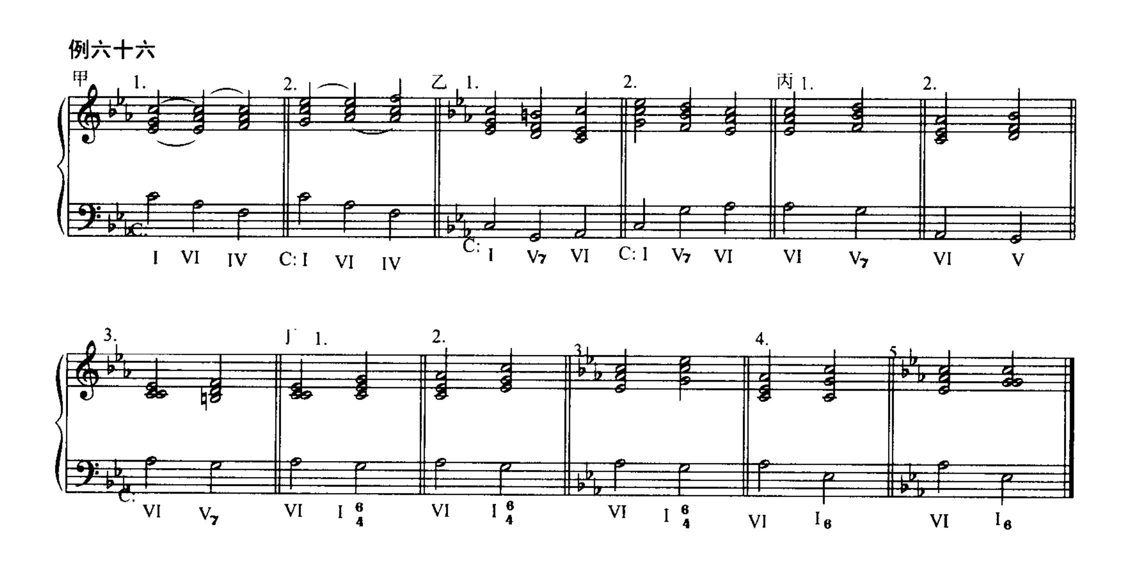
（二）用在第五级和弦之后，作成乐曲的假结束（Deceptive Cadence）；假结束亦名“假收法”，只用在乐曲之中间，不得用在乐曲之末尾（例六十六，乙）；

（三）用在第五级三和弦之前（同例丙）；

（四）用在转位第一级和弦之前（同例，丁）；

（五）用来联络第二，第三级（如例六十四丁，与例六十五丙）。

例六十六



§63. 第七级三和弦的用法
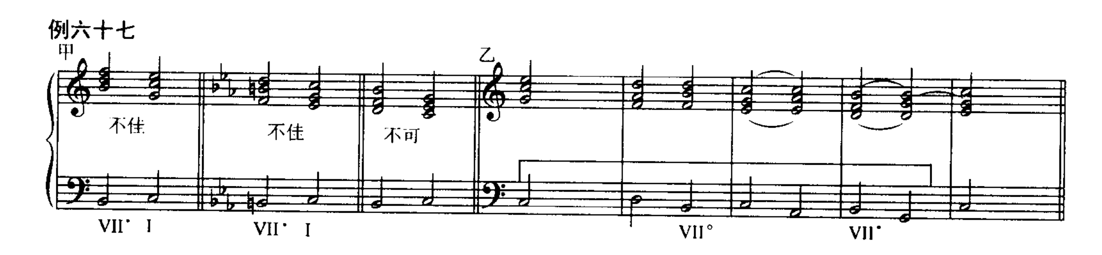
第七级三和弦又名“变宫三和弦”，（Leading－Tone Triad），是由两个小三度组成的；这个和弦有一个减五度音程（不协和音，参看第8款），所以要解决它。第七级三和弦，事实上与省去底音的正七度和弦一样，所以处置这个和弦与处置正七度和弦有许多相同的点；它的五度音与底音常作成一个增四度音程，所以要把它的底音领向上行，把它的五度音领向下行，如例六十七，丙。它的用法，约分三种：
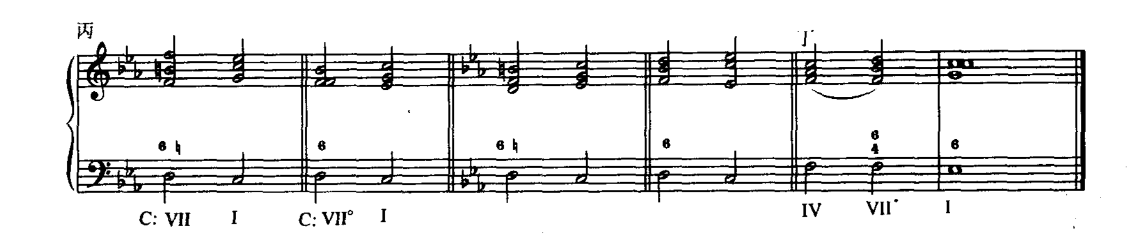
（一）不宜作原位用（例六十七，甲），除反复进行之外（同例乙），不可重用底音；

（二）普通用它的第一转位最多（重用三度音或五度音），并且向着第一，第六级进行（同例丙）；

（三）它的第二转位，除替代V_2^4和弦之外（同例丁），用得极少。

例六十七





把以上四款60,61,62,63所讲,细加分析,可以找出一个副三和弦用法的原则,就是;

第十九条 副三和弦(ii, iii,vi,vii°级)用法,约分四项:

1. 在本调里边联络正三和弦与副三和弦有两个共同音的(例六十四,六五,六六之甲);

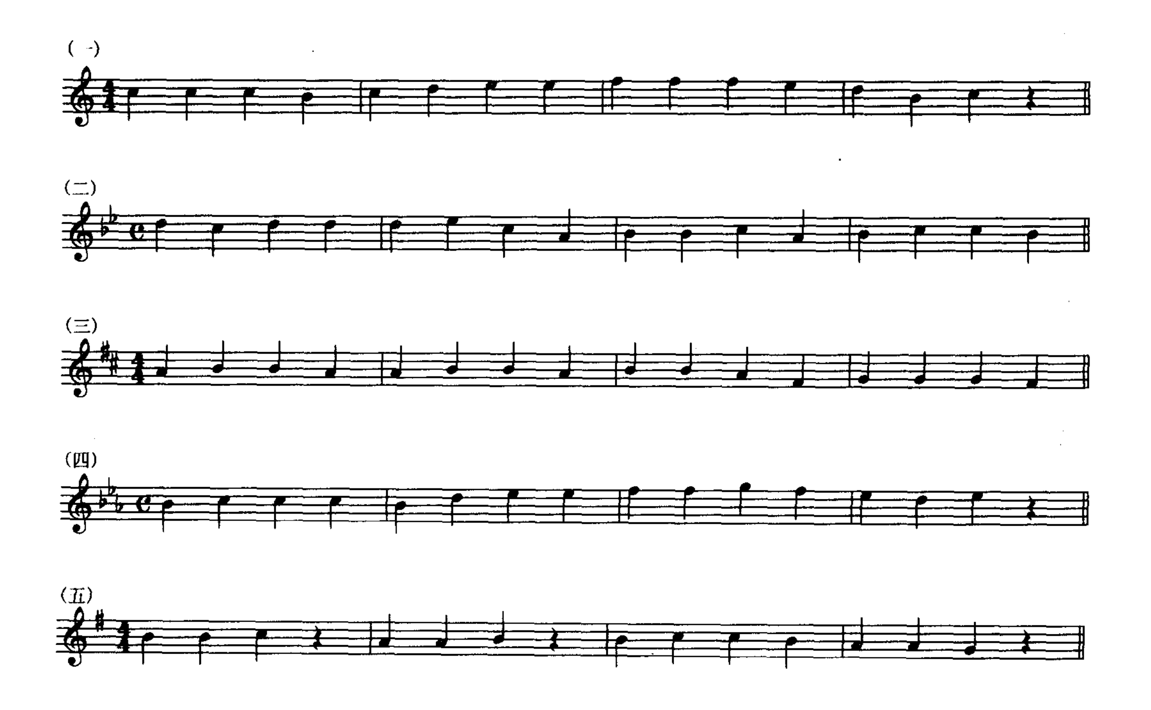
2. 与副三和弦有一个共同音的互相联络(如例六四丁,例六五.丙);
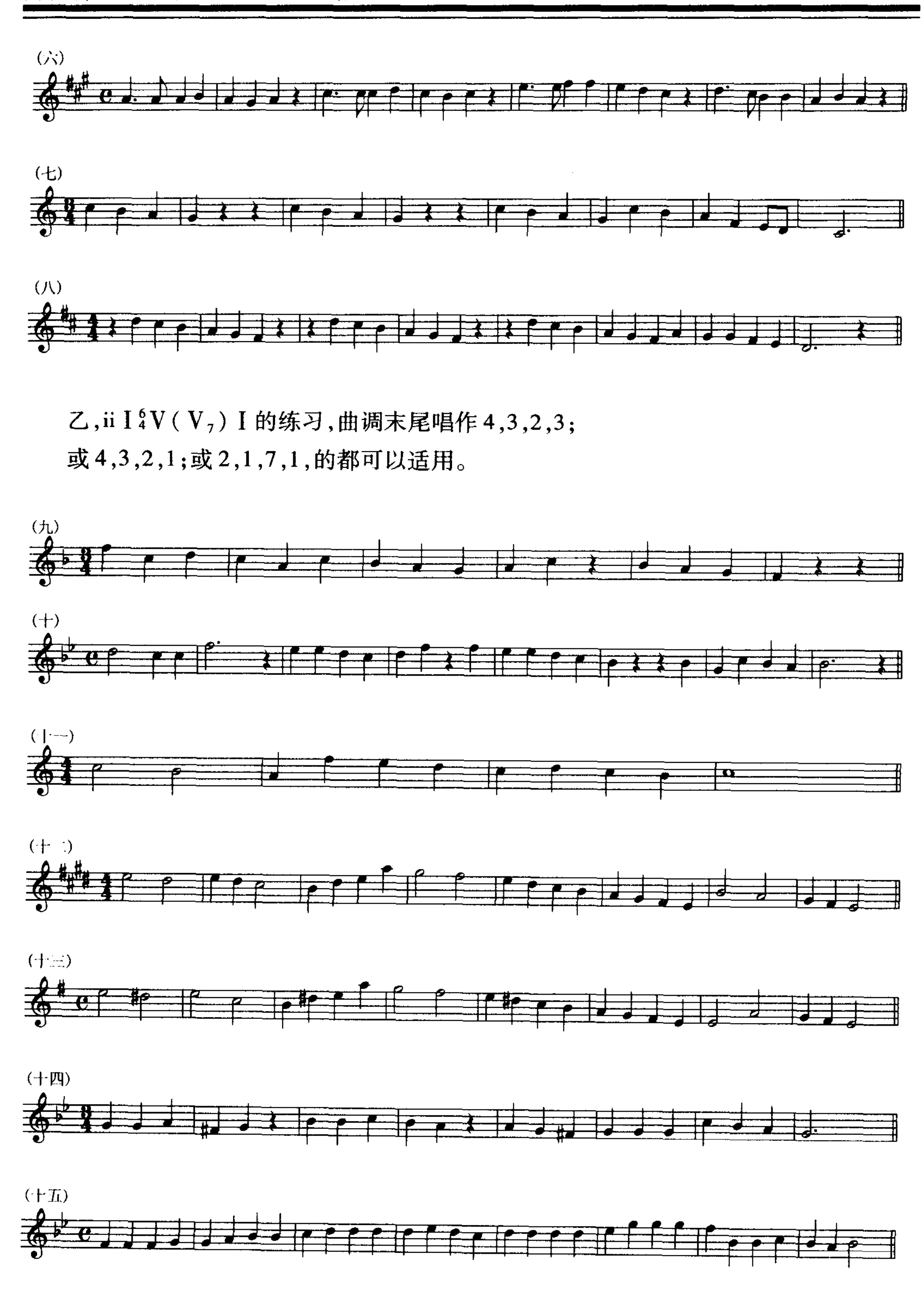
3. 向着上三度的转位正三和弦进行(例六四丙之1,3,例六六之丁);

4. 第七级三和弦常向着第一,第六级进行或解决;且不宜作原位用(例六七丙,丁)。

练习题第九集

甲. 联络正三和弦 I viIV, IViiV_7, Viii I 的练习





乙,ii I_4^6 V(V_7) I 的练习,曲调末尾唱作 4,3,2,3;或 4,3,2,1;或 2,1,7,1,的都可以适用。

丙,假结束 V_7 的练习。题上有 d 字处应作假结束。第十九题以后,

曲调内唱作 1,7,6;1,7,1;3,2,1;5,4,3,的,均可用假结束。

(十六)

(十七)

(十八)

(十九)

(二十)

(二十一)

丁,第七级三和弦向第一级解决的练习.

曲调里边在调题唱作 7,1 或 4,3 的,小调题唱作♯5,6 或 2,1 的均适用

(二十二)
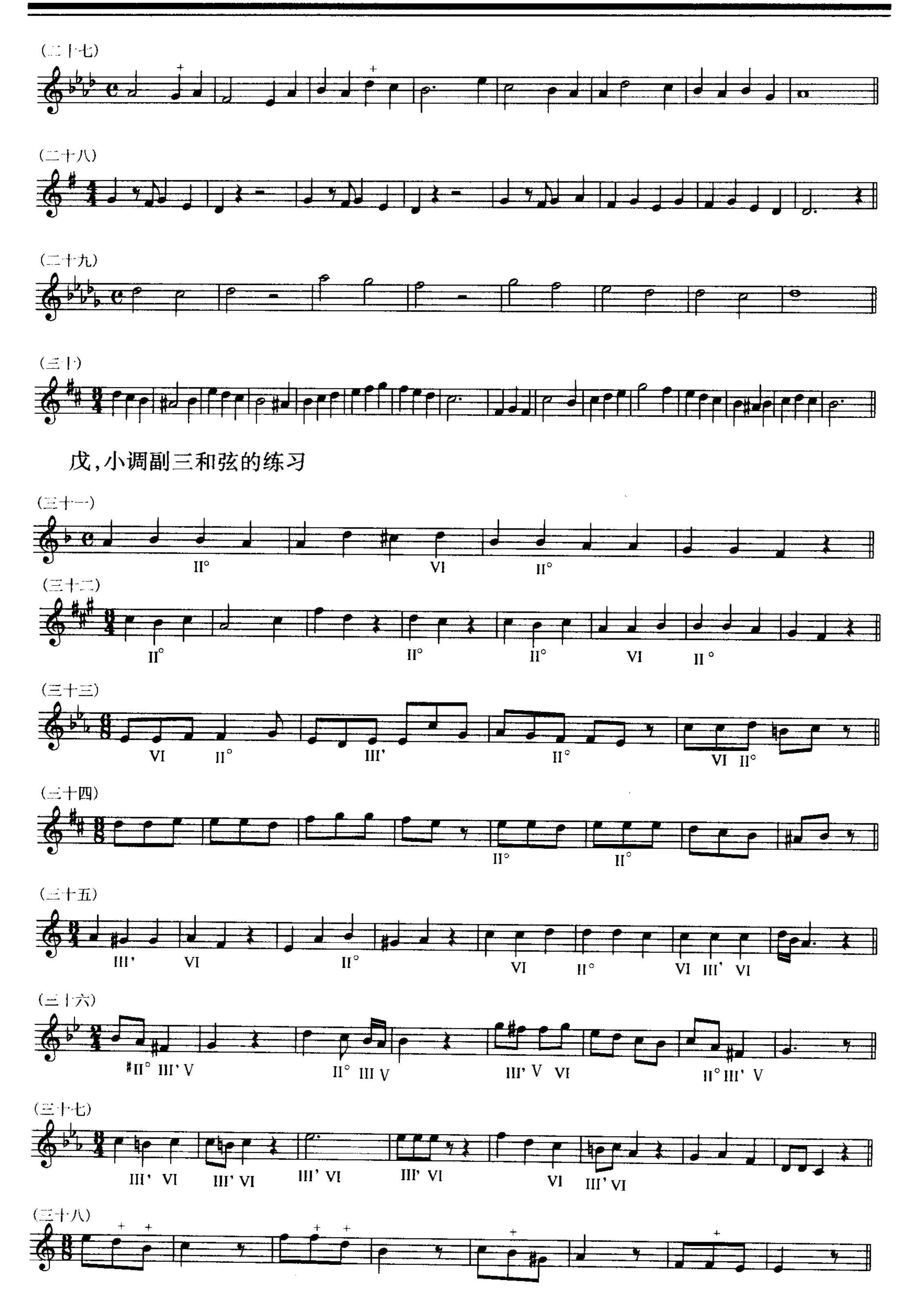
(二十三)

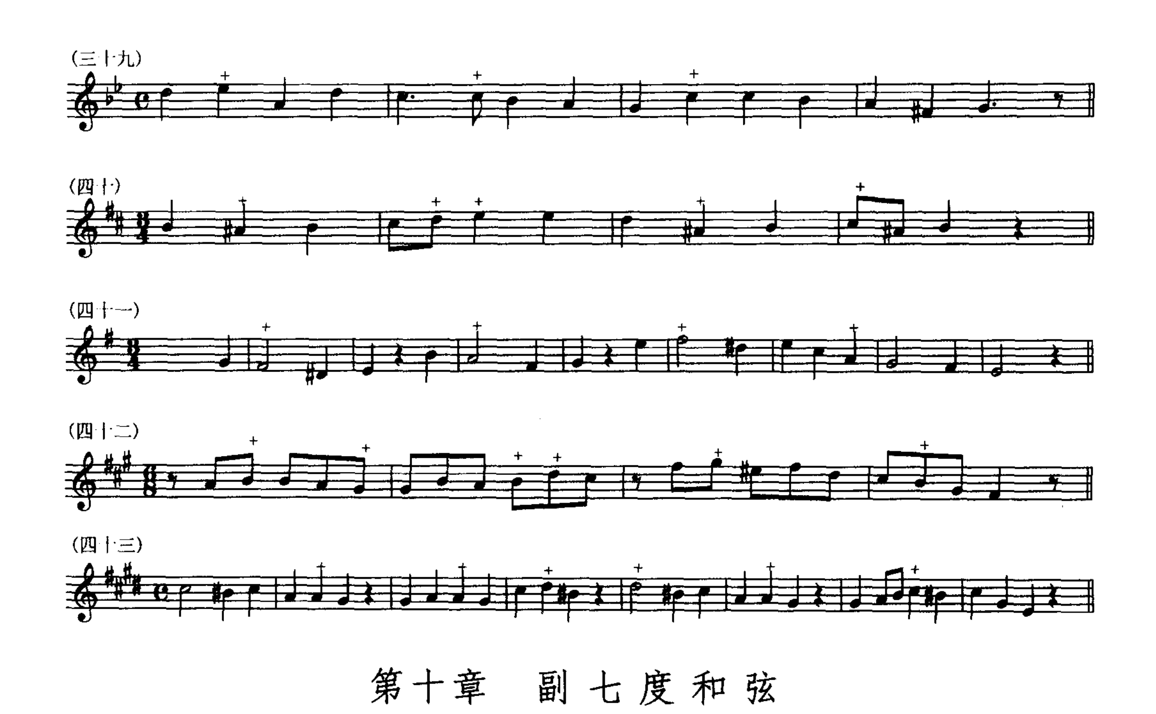
(二十四)

以下三题上边有 + 号的亦可用第七级!

(二十五)

(二十六)


(二十七)
(二十八)
(二十九)
(三十)
戊,小调副三和弦的练习
(三十一)
II° VI II°
(三十二)
II° II° II° VI II°
(三十三)
VI II° III' II° VI II°
(三十四)
II° II°
(三十五)
III' VI II° VI II° VI III' VI
(三十六)
#II° III' V II° III V III' V VI II° III' V
(三十七)
III' VI III' VI III' VI III' VI VI III' VI
(三十八)



第十章　副七度和弦

§64. 副七度和弦(Secondary Chords of the Seventh)

在大小音阶第一,第二,第三,第四,第六,第七各级上构成的四和弦,都是“副七度和弦”(西名或称为 Collateral Sevenths.)。副七度和弦的七度音有大七,小七,减七三种,因此副七度和弦可分为三组如下:

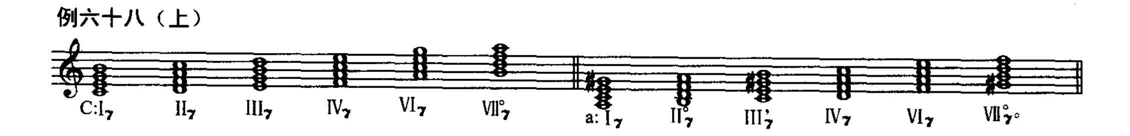
第一组　由大七度 + {大三和音, 小三和音, 增三和音} 组成的;

第二组　由小七度 + {大三和音, 小三和音, 减三和音} 组成的;

第三组　由减七度 + 减三和音组成的。

如下例大 C 调的第一,第四级,小 a 调的第一,第三,第六级的七度和弦,属第一组,叫“大七度和弦”;大 C 调第二,第三,第六级,小 a 调第二和第四级的七度和弦属第二组,叫“小七度和弦”;小 a 调第七级的七度和弦属第三组,叫“减七度和弦”。如下例:

例六十八(上)



所有七度和弦均是不能独立的和弦,所以必定要解决。在未曾分组说明之前,先将在各级上成立的副七度和弦,分别说明它们的特性及与三和音的关系如下:

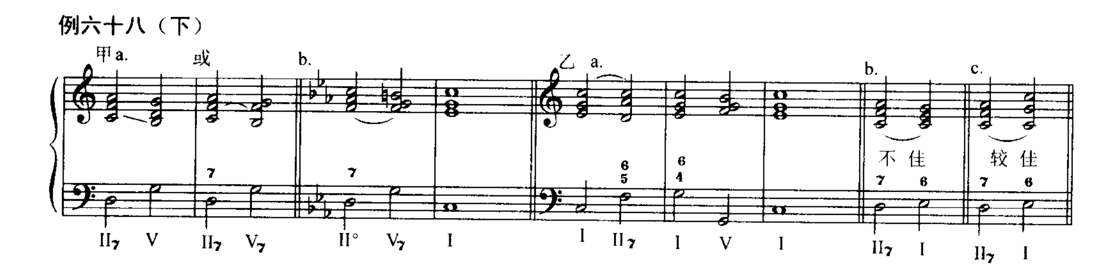
§65. 第二级四和弦

第二级四和弦又名“商四和弦”(Supertonic 7th Chord),在副七度和弦中最为重要,用法约分两种:

(一) 用在第五级之前(结束乐曲时,用得更多),它的七度音要下行解决(例六十八.甲);

(二) 用在宫三和弦之前,它的七度音要停顿解决(例六十八.乙)。

例六十八(下)



§66. 第七级四和弦

第七级四和弦又名“变宫四和弦”(Leading - Tone Seventh Chord),在副七度和弦里边,位置亦甚重要。小调的第七级四和弦(即减七度和弦〔Diminished 7th Chord〕,转调上用得更多)(在第十二十三两章详细说明);所以关于处置第七级四和弦,有特定一个原则的必要。

第二十条 处置第七级四和弦的原则分三项:
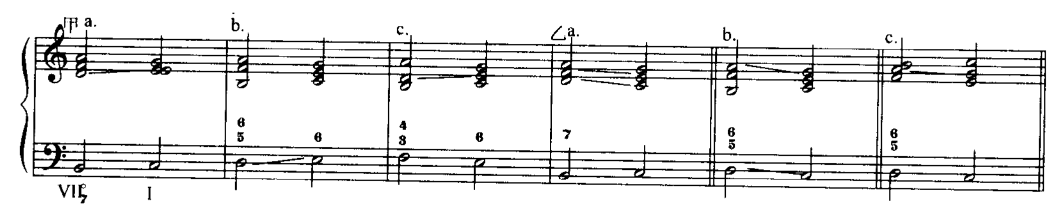
(一) 变宫四和弦各音均不可省,亦不可重用(七度和弦的三度音,七度音,本来不可重用,变宫和弦的底音是变宫音,所以亦不可重用);

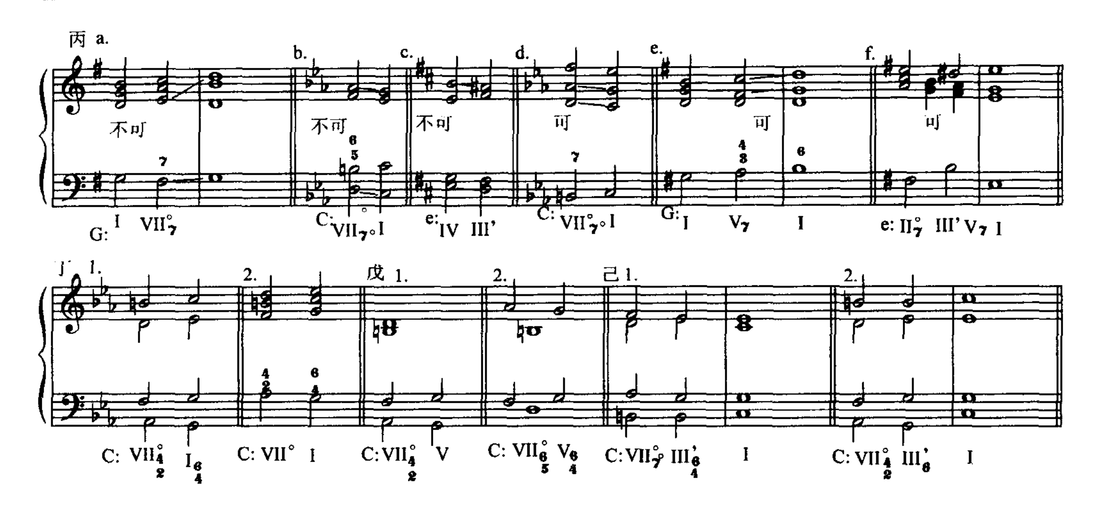
(二) 变宫四和弦以向着宫三和弦进行为原则,三度音如在七度音之下,须领它上行(重用宫三和弦的三度音,如例六十九甲),否则容易发生五度平行(同例乙);

(三) 减七度和弦亦可向第五,第三级解决,但向第五级解决的(同例戊)不如向第三级解决的自然(同例已)。

减七度和弦在第三转位时,解决它的宫和弦,当然要用四六和弦,如例六十九(丁)。

例六十九





解决第七级四和弦时，常发生一种减五度向着纯五度的平行（如例六十九. 丙之 a，b，d.），但是这种五度平行，不是绝对不能用，只要不在外声就好了（同例丙 d. e.），纯五度向着增五度也是一样（同例丙 e. f.）；所以不如把五度平行的例外，定出一个原则来，如下：

第二十一条　五度平行的例外，分作二项；

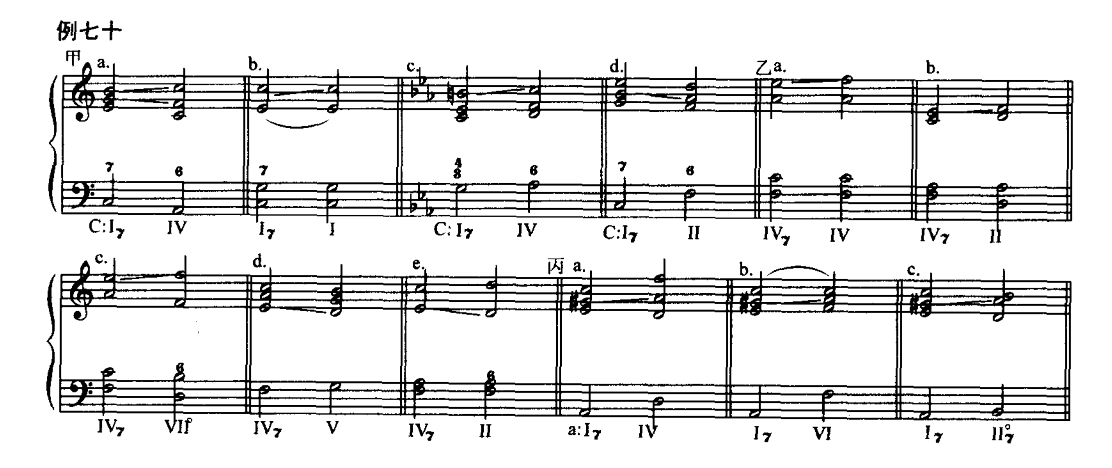
（一）减五度纯五度的平行或纯五度与增五度的平行无论上行下行，在外声均不得用之；

（二）纯五度向着减五，或增五的平行（记作 5 =5°或 5 =5'）较优于减五，增五向着纯五度的平行（记作 5 =5°或 5' =5）。

§67. 第一级与第四级四和弦

第一级四和弦又名"宫四和弦"（Tonic Seventh Chord），第四级四和弦又名"下徵四和弦"（Subdominant Seventh Chord）。这两个和弦比较不甚重要，用处亦很少；它们的七度音（小调第四级除外）都是大七度，所以在外声时，常要上行解决（例七十甲. 乙. 丙之 a，b，c），七度音在内声时，仍须下行解决（例七十. 甲，乙之 d. e），单独小调第一级四和弦的七度音，仍以上行解决为主（同例丙.）。

例七十

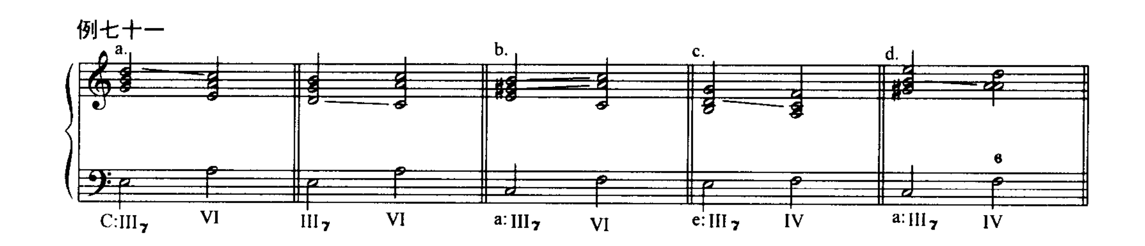


§68. 第三级四和弦

第三级四和弦又名“角四和弦”(Mediant 7th Chord),比较亦不甚重要,解决法约分二种:

(一) 向着第六级和弦解决,七度音或下行(例71. a)或上行(同例b.);

(二) 向着第四级和弦解决,七度音须下行(同例c. d.)。

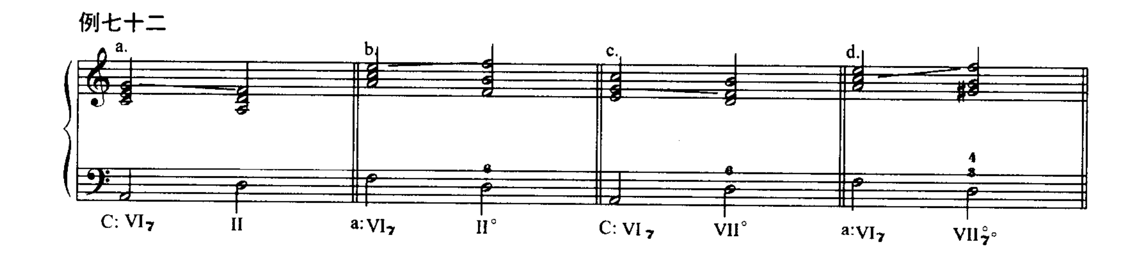


§69. 第六级四和弦

第六级四和弦亦名“羽四和弦”(Sub - mediant 7th chord),用处亦甚少,解决法约分二种:

(一) 向着第二级和弦解决,七度音或下行(在大调例七十二 a.),或上行(在小调例七十二 b.);

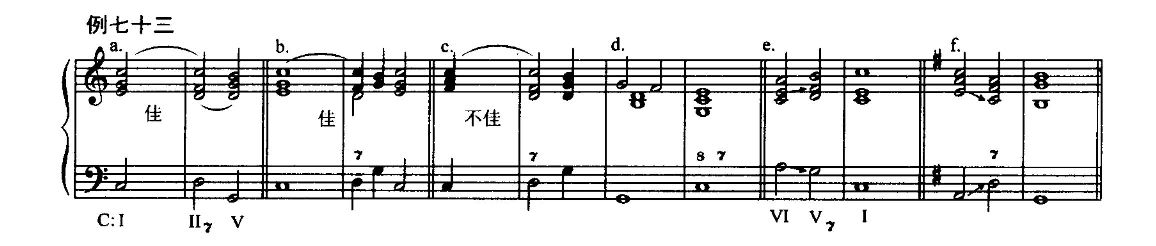
(二) 向着第七级和弦解决,七度音或上行(在小调例七十二 d.),或下行(在大调例七十二 c.)。



§70. 七度音的预备,级进与直进

四和弦的七度音本来不是协和音,所以用它的时候,最好是在前一个和弦预备一下;所谓“预备”,就是要这七度音在前一个和弦里边同一重音上先用一次,然后才把跟着来的四和弦的七度音同它连结起来,就不怕过于突兀。同七度音连结的音叫“预备音”(例七十三 a,b,c. 各例首节的 c^2 音)。预备音应该同七度音一样长,或比它较长,但不宜比它短;因为太短的时候,仍觉得后来的七度音,有些不自然(例七十三 c.)。

例七十三

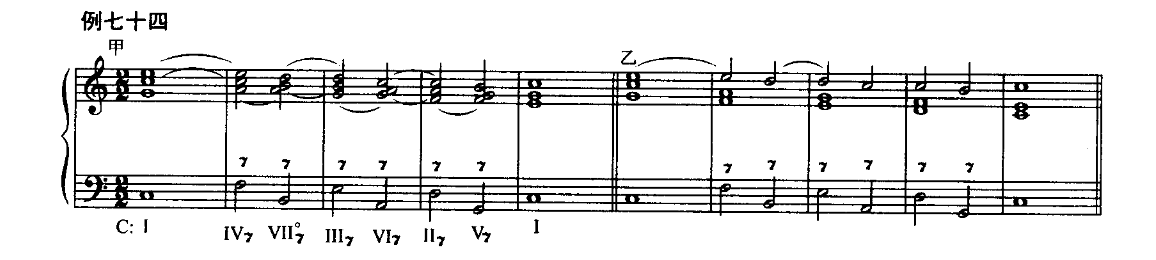


假如七度音在前一个和弦里边没有机会预备时，亦可以作为经过音（Passing Tone）的样子，逐级进来（例七十三 d. e.）；底音能够同前一个和弦连结起来更好（同例 d），否则它的七度音与底音对于前一个和弦的要作反向进行（如例七十三 e, f）；同例（f）的七度音，既无预备，又不是级进，只可称为"直进"。

§71. 四和弦的互相联络

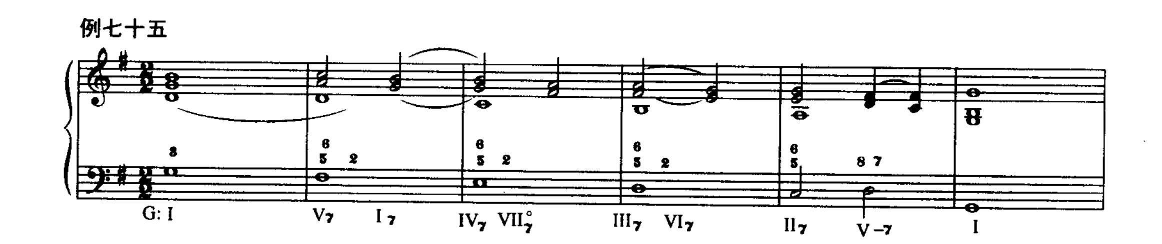
一连几个四和弦用反复进行式相继而来时，它们的解决，比较容易得多；譬如例七十四，就是一连有六个原位七度和弦，反复进行的相继而来，演题时要每隔一个四和弦省用五度音一次，例七十四（甲）第二，第四，第六个和弦的五度音省去，同例（乙）第一，第三，第五个四和弦的五度音亦省去；这种联络法，又名"七度和弦的反复进行"。

例七十四
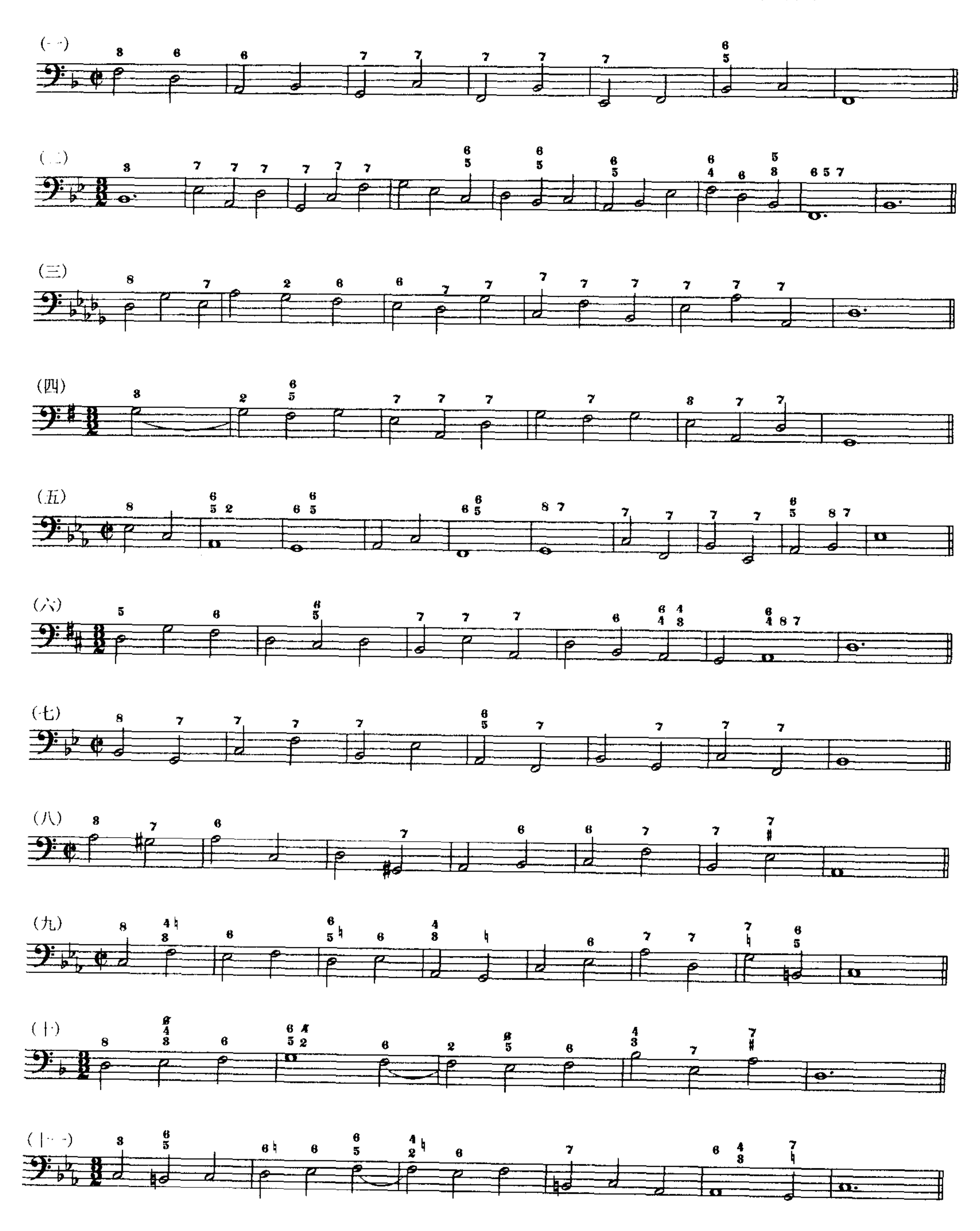


这种联络法，不独原位四和弦常用，就是各种转位四和弦也有用，不过转位四和弦的底音，三度音，五度音，七度音，都不可省去就是了（例七十五）
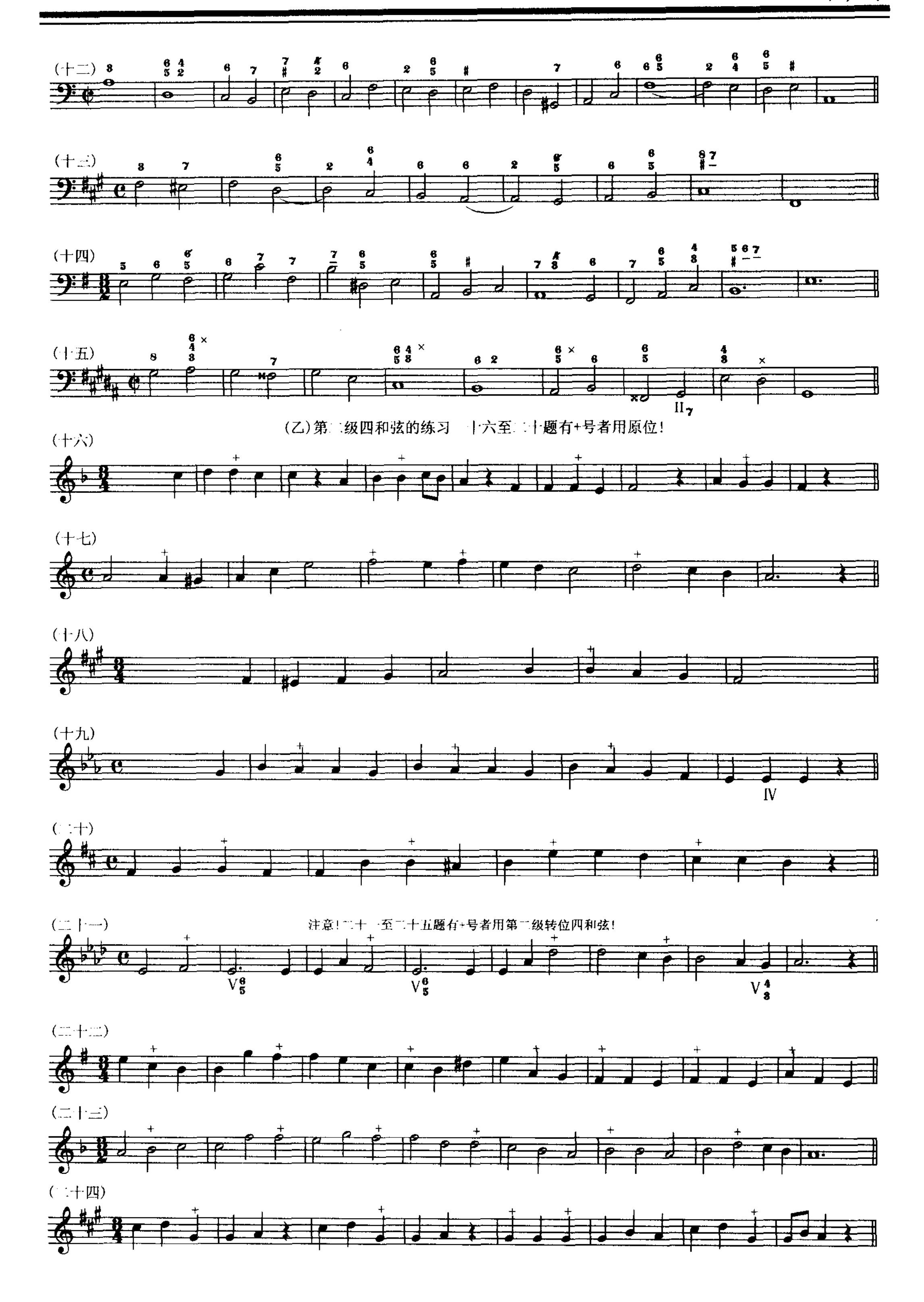
例七十五
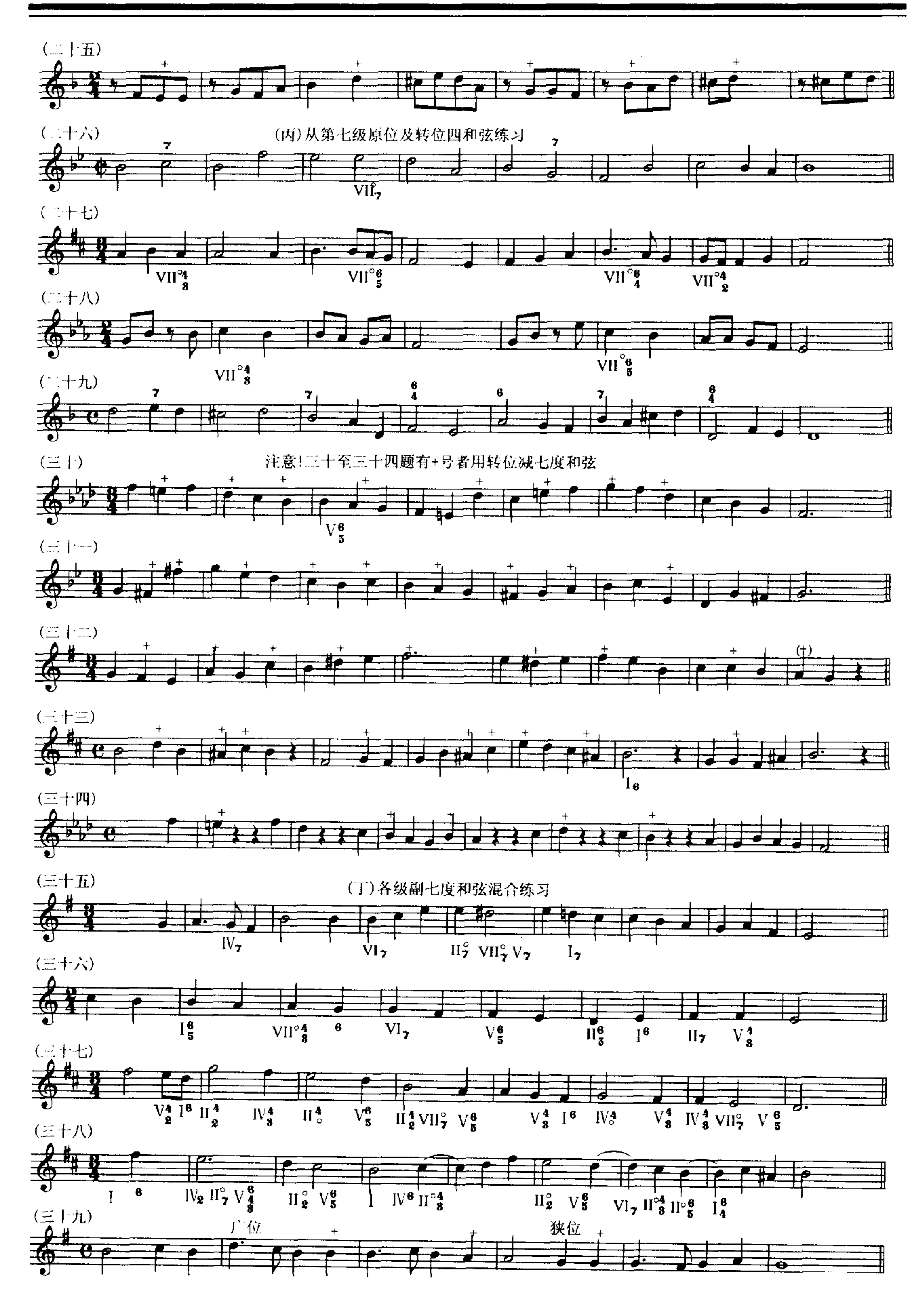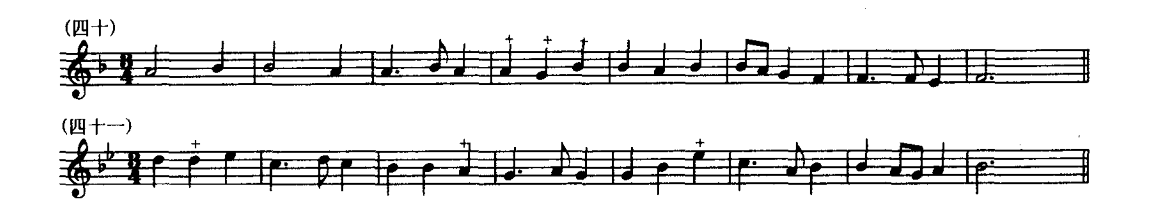


练习题　第十集

（甲）四和弦互相联络的练习。演题时注意副七度和弦的解决！




(十二)
(十三)
(十四)
(十五)
II7
(乙)第二级四和弦的练习 十六至二十题有+号者用原位!
(十六)
(十七)
(十八)
(十九)
IV
(二十)
(二十一)
注意!二十一至二十五题有+号者用第二级转位四和弦!
V6/5
V6/5
V4/3
(二十二)
(二十三)
(二十四)


(二十五)
(二十六)
(丙)从第七级原位及转位四和弦练习
(二十七)
(二十八)
(二十九)
(三十)
注意!三十至三十四题有+号者用转位减七度和弦
(三十一)
(三十二)
(三十三)
(三十四)
(三十五)
(丁)各级副七度和弦混合练习
(三十六)
(三十七)
(三十八)
(三十九)
广位
狭位



注意！三十九题以后，题上有 + 号的，须用七度和弦！

和声学问题(六)

41. 什么是副七度和弦？

42. 第七级三和弦用法如何？

43. 五度平行的例外如何？

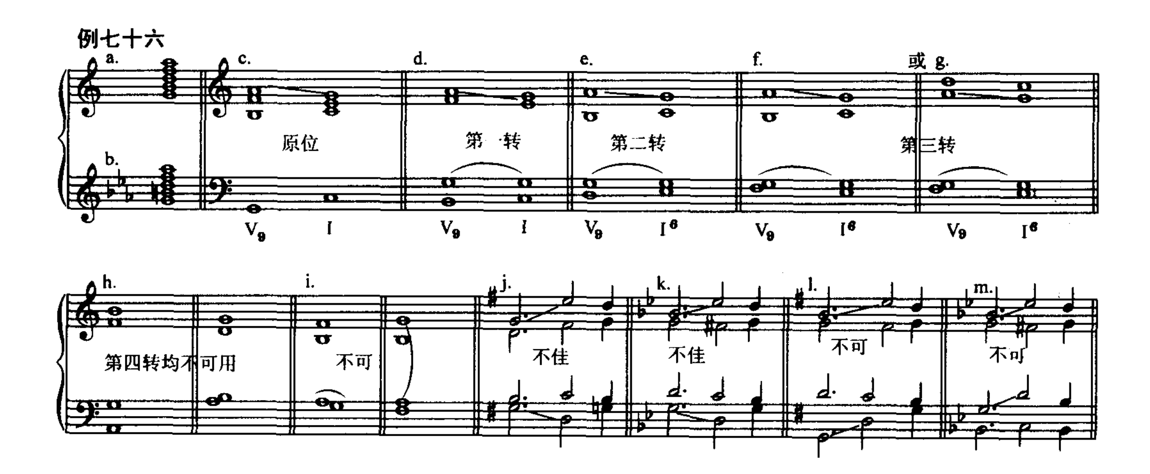
44. 变宫四和弦的处置法如何？

45. 七度音的“预备”，“级进”，与“直进”的区别如何？

第十一章　九度和弦

§72. 正九度和弦的组织及解决法

四和弦的上方再加一个三度音，便是九度和弦，亦名“五和弦”(德语 Funfklange)。在音阶第五级上作成的五和弦即是正九度和弦(The Chord of the Dominant Ninth)。这个和弦的九度音，在大调是大九度(例七十六 a.)，在小调是小九度(例七十六 b.)。九度音是不协和音程，要向着宫三和弦逐级下行解决(例七十六 c. 至 g.)。



四部曲如用九度和弦，必须省去一音，譬如上例 c. d. f. 均省去五度音，同例 e. 省去七度音，同例 g. 省去三度音，但九度音与底音均不可缺。九度和弦的九度音离底音至少相

隔九度,并且九度音须在底音之上;否则声音粗涩不可用。同例(h)九度音须在底音之下,同例(h)(i)九度音与底音距离均不到九度。九度和弦的底音,最好同前一个和弦的音连结起来,否则逐级进来亦可,如上例(j)(k)九度和弦的底音与九度音均从反对方向跳进来,就觉得有点突兀,所以不好,同例(l)(m)两音从一个方向跳进来,更不可用了。就上边所讲,可以找得一个正九度和弦处置法的原则如下:

第二十二条　正九度和弦处置法约分四项:

1. 九度音须在底音之上,至少须有九度的距离;

2. 九度和弦最宜省去五度音,遇必要时,三度音或七度音亦可省去,但底音与九度音均不可缺;

3. 九度音以下行解决为原则,其余各音处置法,如正七度和弦;

4. 九度音与底音不可从一个方向跳进来。

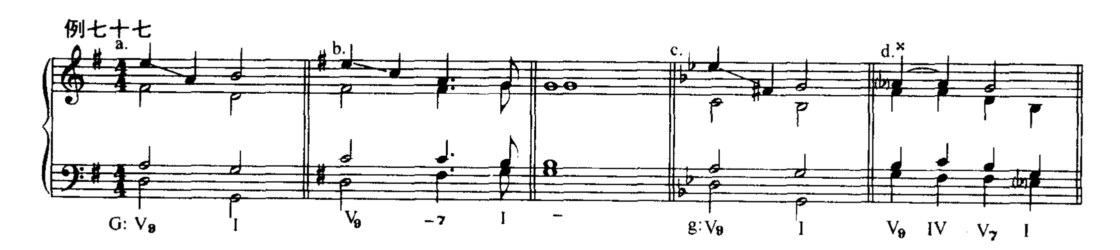
§73. 正九度和弦解决法的例外

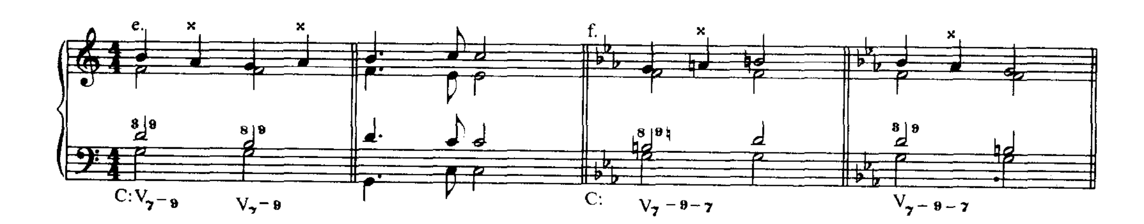
第二十二条(续前)　正九度和弦解决的例外有三:

1. 正九度和弦的九度音,在本和弦内可以跳进解决(例七十七 a. 跳向五度音,b. 跳向七度音,c. 跳向三度音解决);

2. 九度音有时可以停顿解决(例七十七 d);

3. 九度音用作经过音时,亦可以上行解决(同例 e. 第二个九度音上行解决,同例 f. 第一个九度音,亦上行解决)。





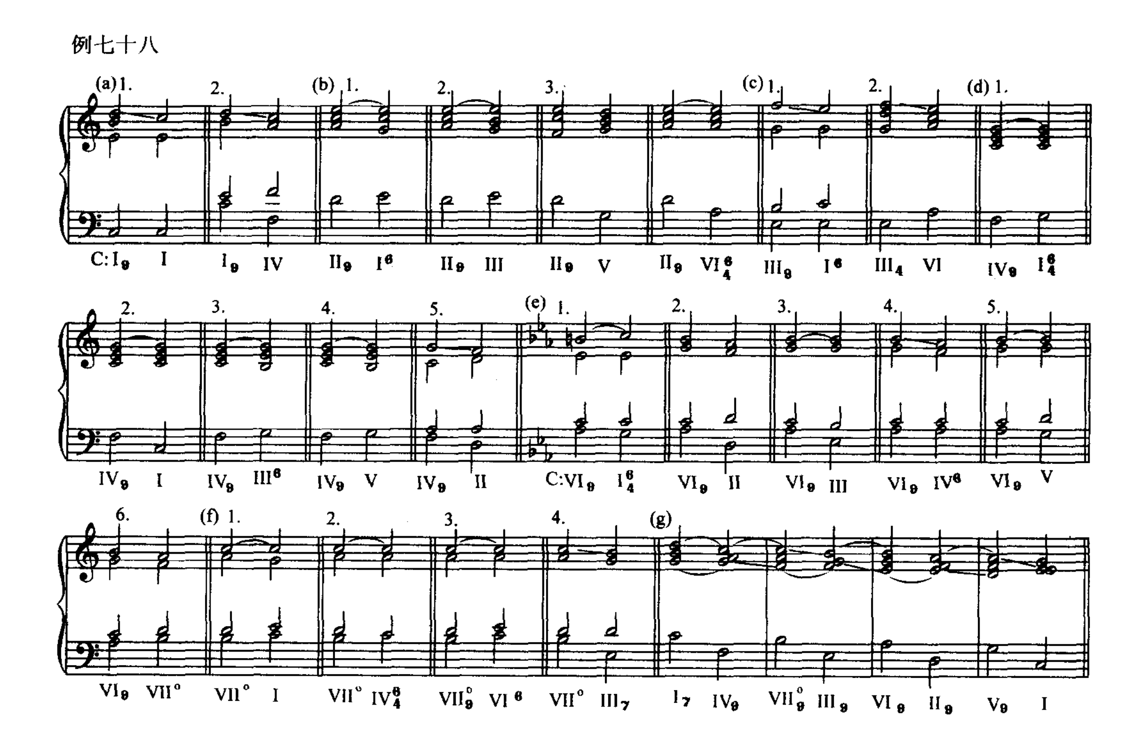
上述第一个例外可以说是不用解决(参看第41款,原则第十三条);第二个例外是属于"假结束"的一种(假结束说明见下章)。

§74. 副九度和弦的解决法
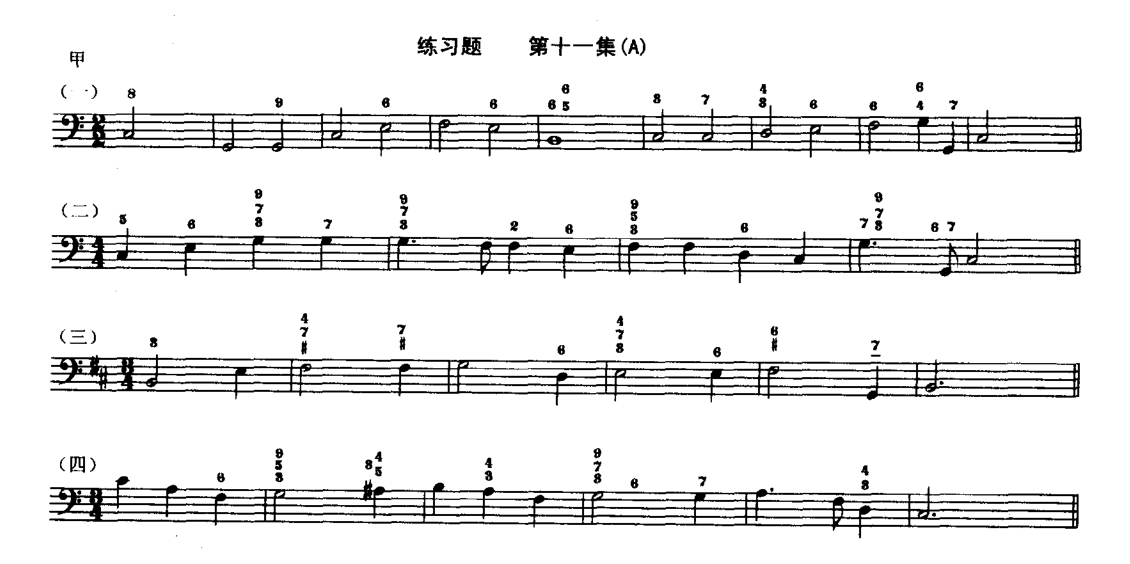
副九度和弦的解决,仍以级进为原则,其中亦有停顿解决的,譬如例七十八(b)之1.
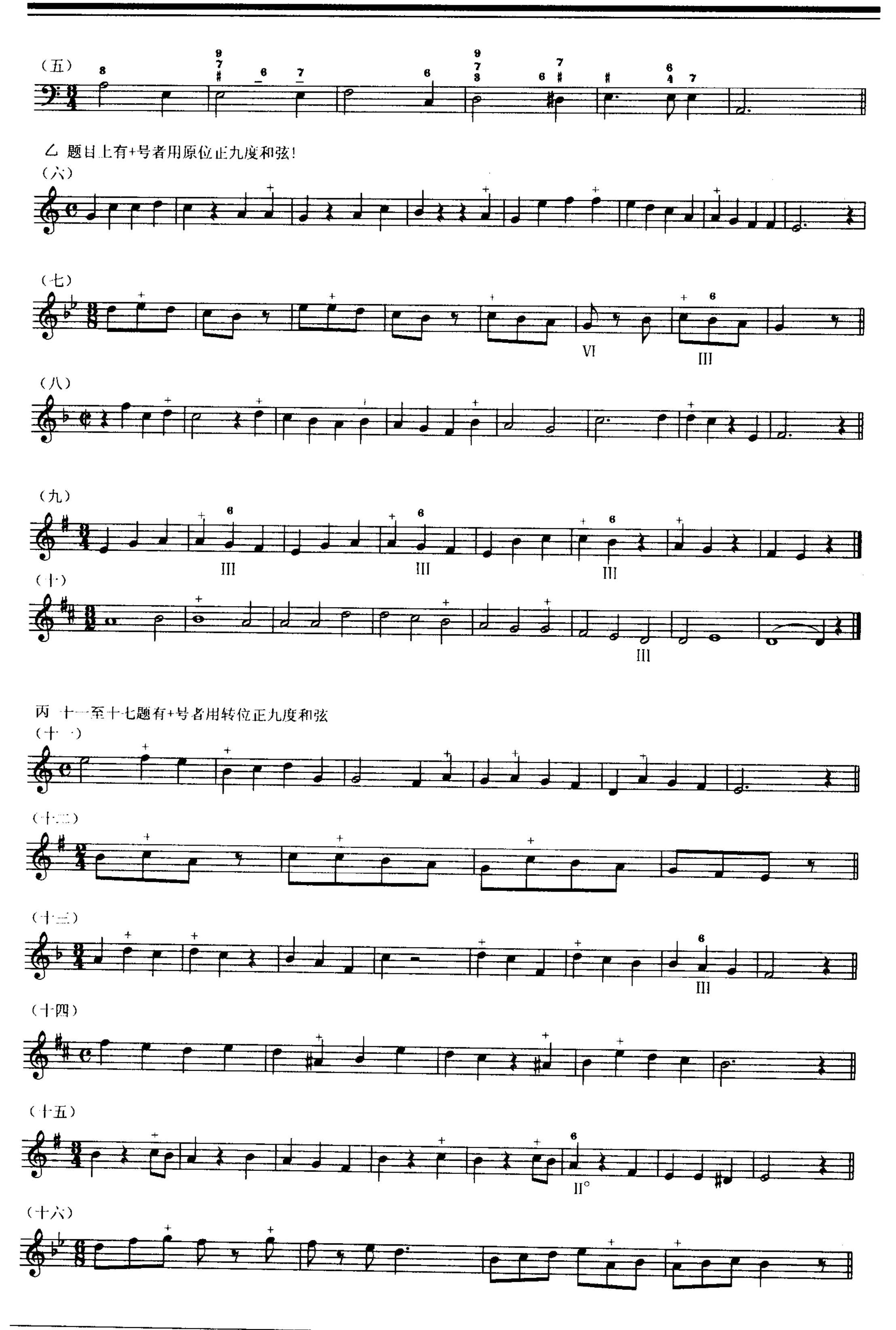
2.4.(d)之1.至4,(e)之3.5,(f)之1.至3.俱是停顿解决;同例(e)的1.是逐级上行解决;其余各例均系逐级下行解决。同例(g)是九度和弦反复进行解决的一个例。
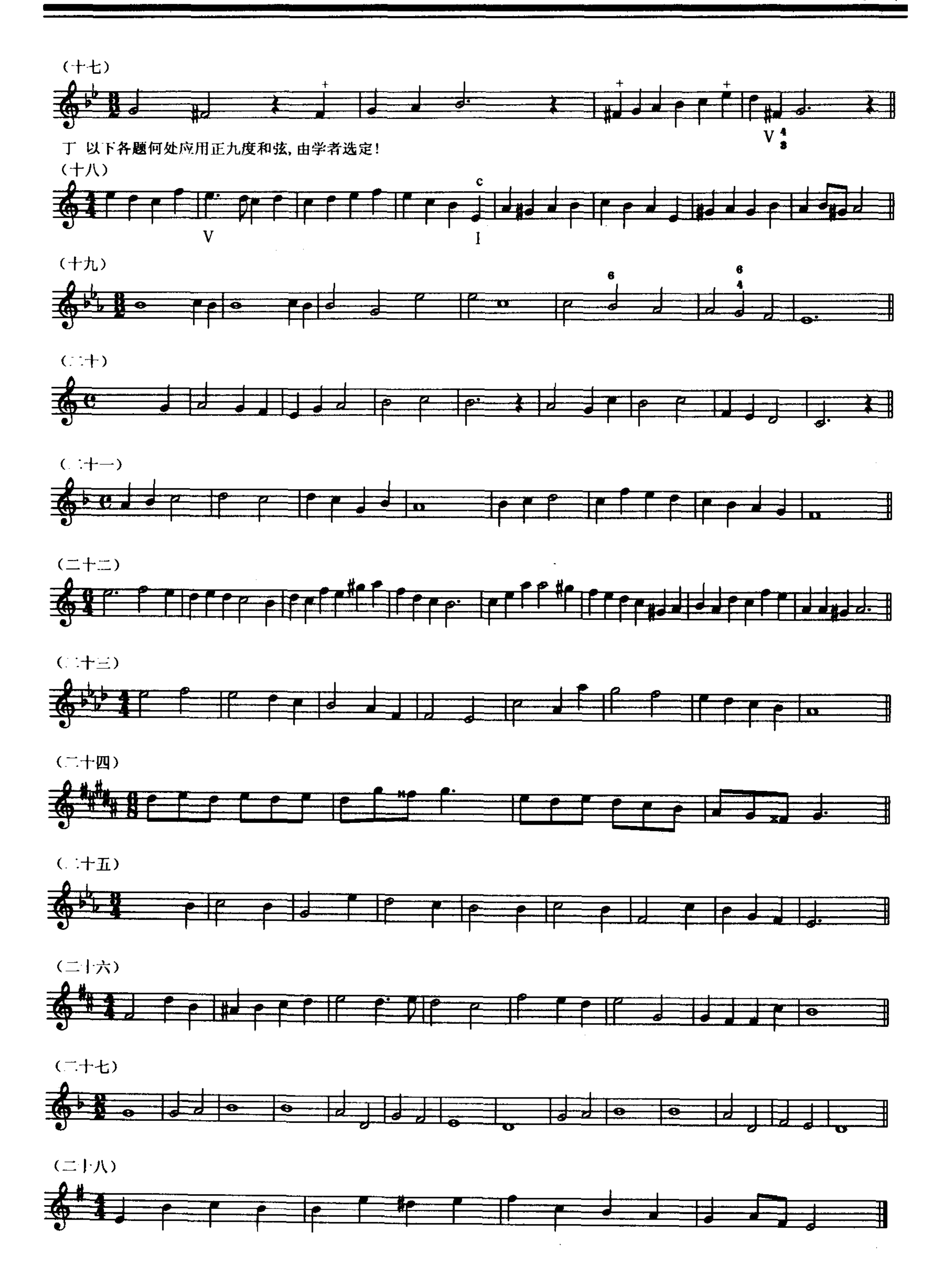
例七十八
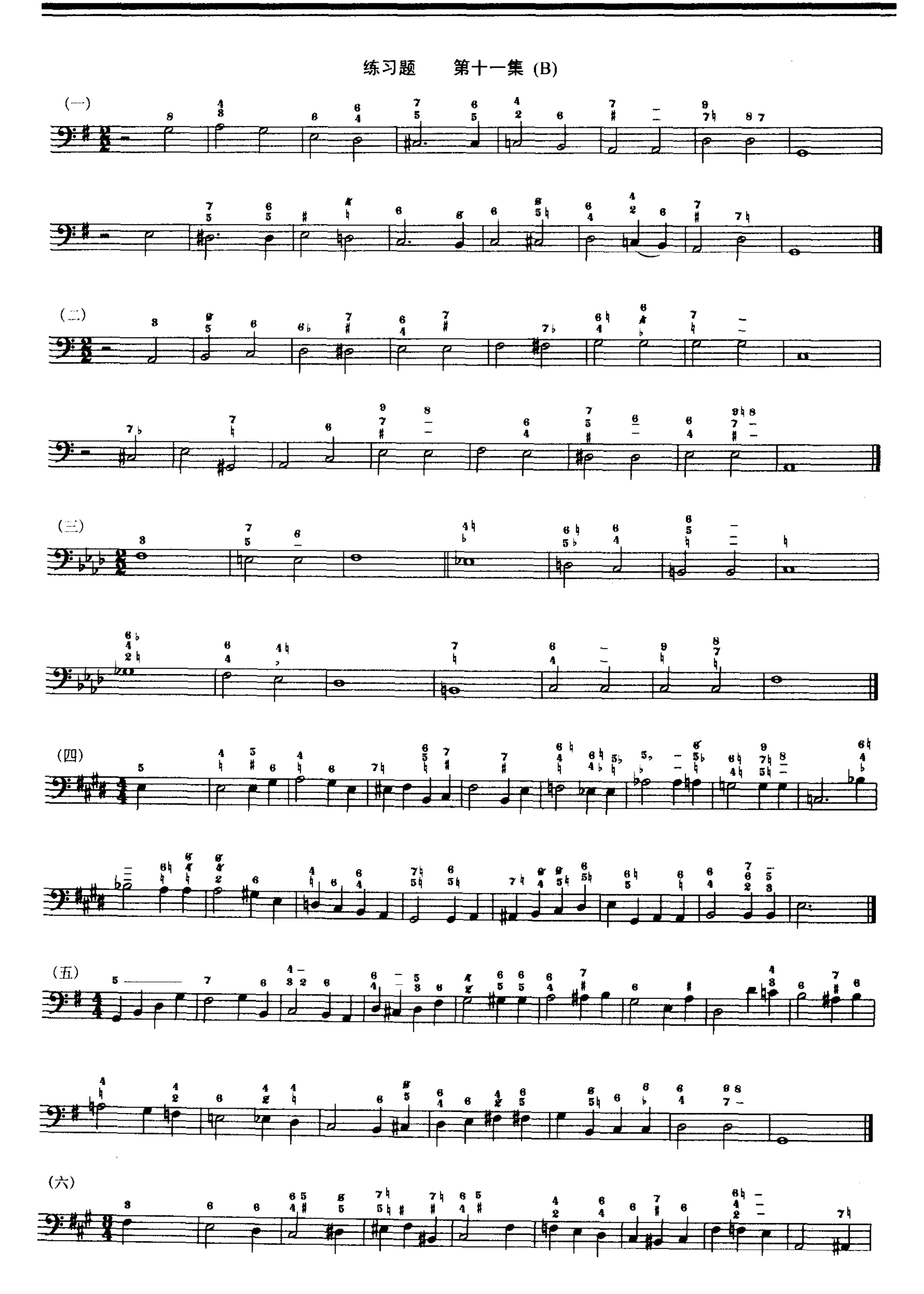


像(g)例副九度和弦的九度音,若不是在前一个和弦里边先预备一下,未免觉得声音太硬了。上例所举不过表示各级九度和弦都有解决的可能,其中以第二级的比较用得多,第三级的最好用来代表正七度和弦,其余各级均甚少用。
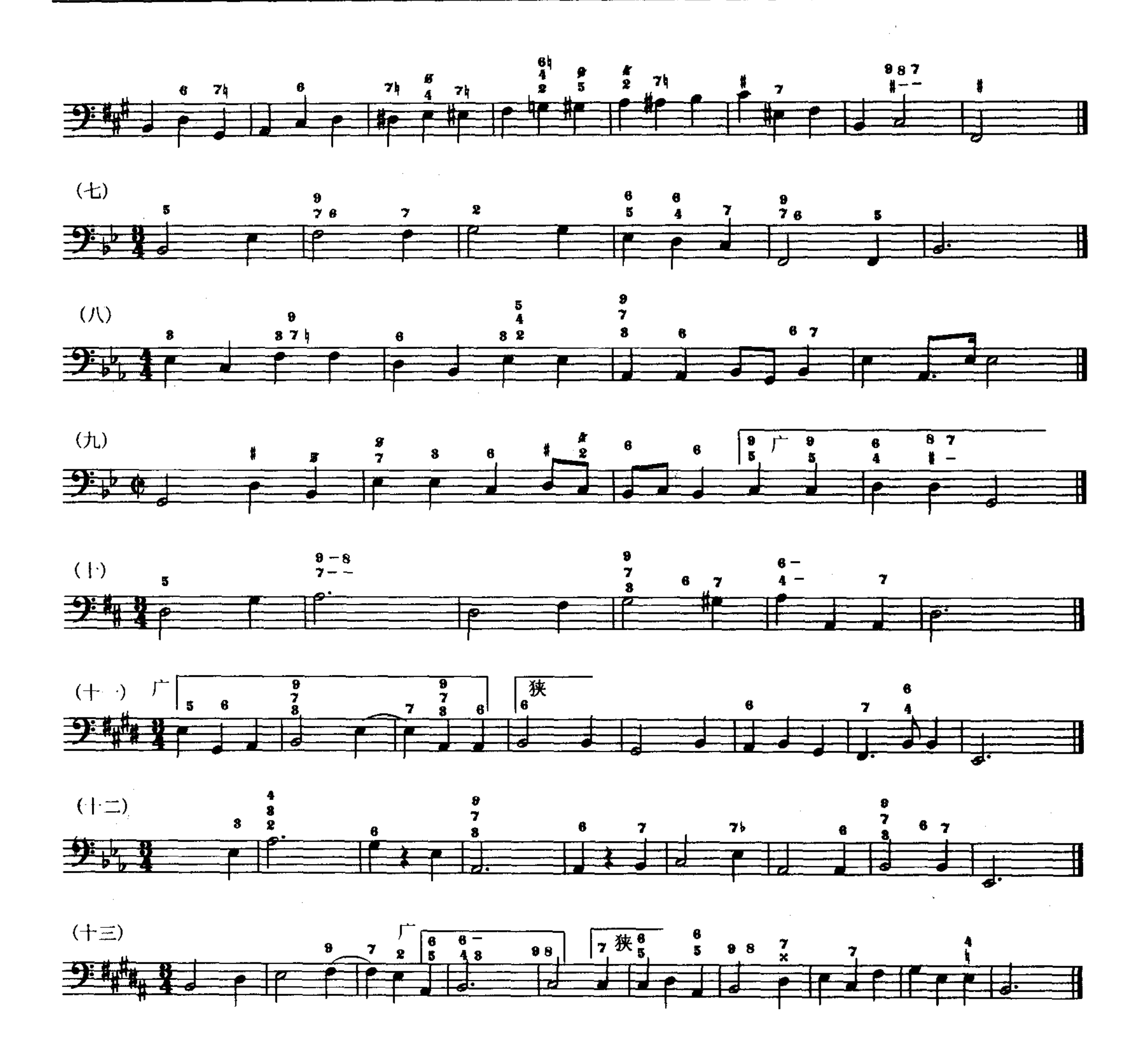



（五）
乙 题目上有+号者用原位正九度和弦！
（六）
（七）
VI
III
（八）
（九）
III
III
III
（十）
III
丙 十一至十七题有+号者用转位正九度和弦
（十一）
（十二）
（十三）
III
（十四）
（十五）
II°
（十六）


（十七）
V
丁　以下各题何处应用正九度和弦，由学者选定！
（十八）
c
V
I
（十九）
（二十）
（二十一）
（二十二）
（二十三）
（二十四）
（二十五）
（二十六）
（二十七）
（二十八）

练习题　第十一集 (B)





第十二章　七度和弦的不规则解决及假结束

§75. 七度和弦的不规则解决法

七度和弦的不规则解决法约分三种：

第一种　七度音停顿不进的解决

正七度和弦不能下行解决时，七度音可以用停顿法解决（就是使七度音延长到第二个和弦里边）。停顿解决法有在本调内实行的（譬如例七十九甲，1. 至 4.）；有须转调方可实行的（同例甲 5. 至 8.）；有应用等和声的关系，把七度音停顿解决的（同例甲之 8.）。

第二种　七度音逐级上行解决

未说明这种解决法之前，先要知道七度音与底音不可同向来去；因为这种进行，和声

上不觉得十分妥协。关于这项的原则如下：

第二十三条　关于七度和弦底音与七度音同向来去的原则约分二项：

（一）底音与七度音不可同时向着解决和弦的三度音或五度音进行（例七十九乙，之1，2，3，5，两音向着解决和弦的三度音进行，同例乙4，向着五度音进行）；

（二）底音与七度音在外声时，不可从一个方向进来（同例乙6，7，8，两音均同向进来）。

为免却这两种错误，演题时外声遇有七度音与底音，须教它们从反对方向进来（同例丙，6，7，8），一面领七度音逐级上行解决。这种解决法又分两种：

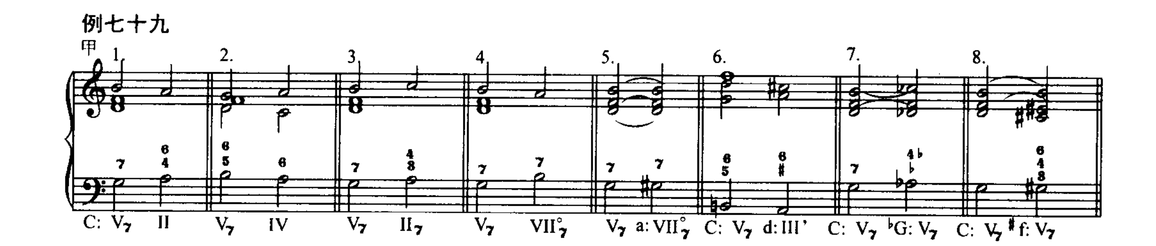
（A）上行二律的不用转调（同例丙，1. 至5.），不过底音离七度音不可太近（同例丙之5.）；

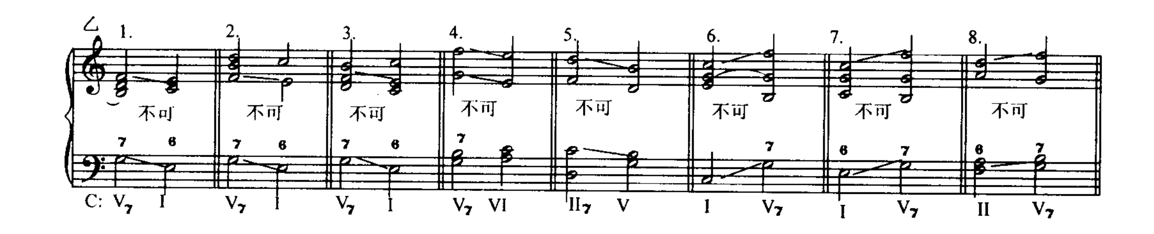
（B）上行一律的要转调（同例丁1. 至8.）。

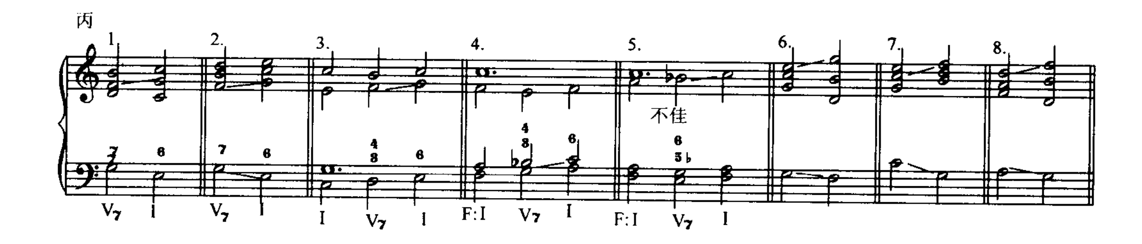
第三种　七度音跳进解决法

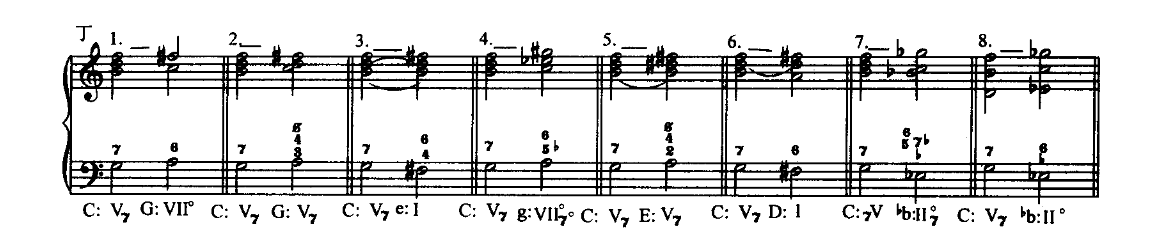
七度音有时亦可跳进解决，譬如例七十九（戊）1. 至4. 都是在本调内跳进解决，5. 至8. 向别调的和弦跳进解决，同例1. 2. 5. 七度音向上跳进，3，4，6，7，8，七度音向下跳进，3，4，两例在本和弦内跳进。

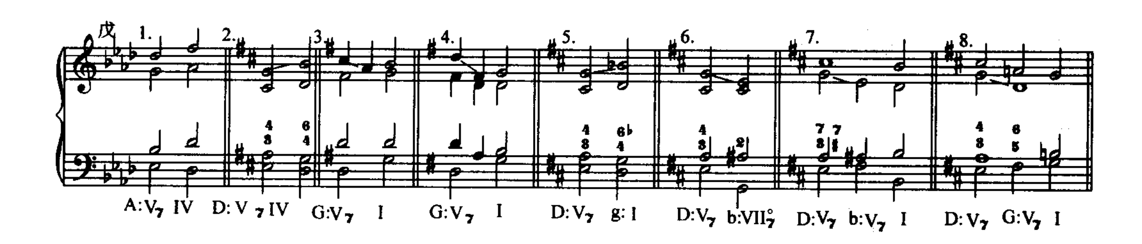
例七十九











§76. 假结束的用处与构成法

凡乐曲的末尾必用宫三和音(第一级三和音)结束全曲;假结束(Deceptive Cadence)可不是这个样子,它的用法,单独把不协和的和弦(即不能独立的和弦)暂时解决之后,乐曲仍旧继续进行,所用的解决和弦,固然不是本调的宫三和弦,并且常用别个调的和弦。这种结束,只能解决前一个不协和的和弦,并不能结束一个乐句,所以叫"假结束",因为表面像得结束,而实际上并非真结束的缘故。

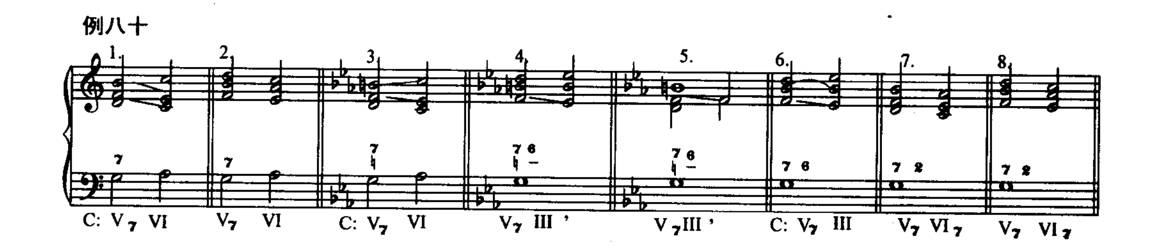
假结束的构成法甚多,大概可分作四大类:

第一类　用正七度和弦构成的。

这类假结束用得最多,无论转调不转调,它的七度音解决,不出下列四种:

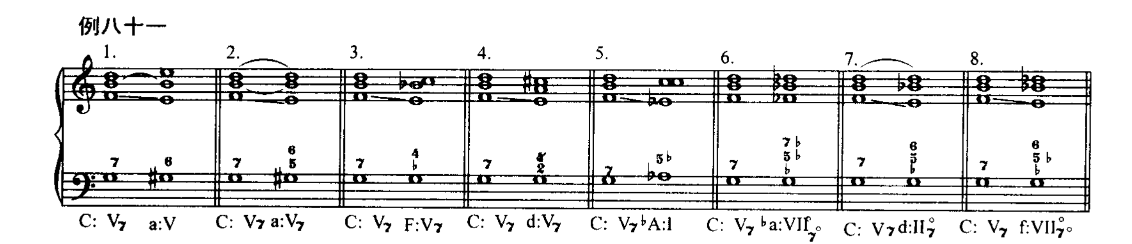
1. 七度音下行的。就是以前讲过最常用的法子,可以分作转调的与不转调的两种。例八十,是不转调的,这种联络,在小调要重用第六级上的三和弦的三度音(例八十之3),在大调七度和弦的变宫音,可以逐级下行(例八十2,7,8.);

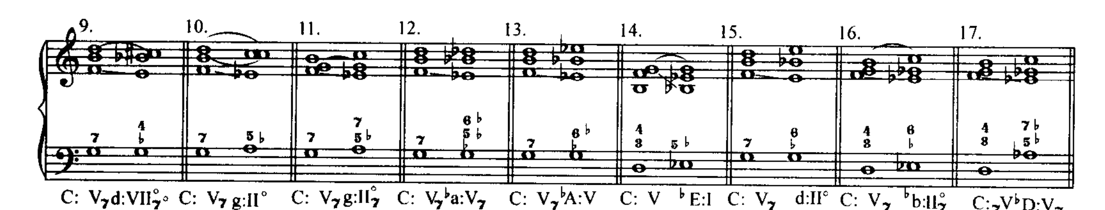
例八十



例八十一是有转调作用的,因为有转调作用,正表示这个乐句还要往前进行,这就是假结束的现象。

例八十一





2. 七度音停顿不进的。

亦分两种:例七十九(甲)1—4 是不转调的;同例 5—8 是有转调作用的;同例 8 应用等和声的关系,把七度音停顿解决的。

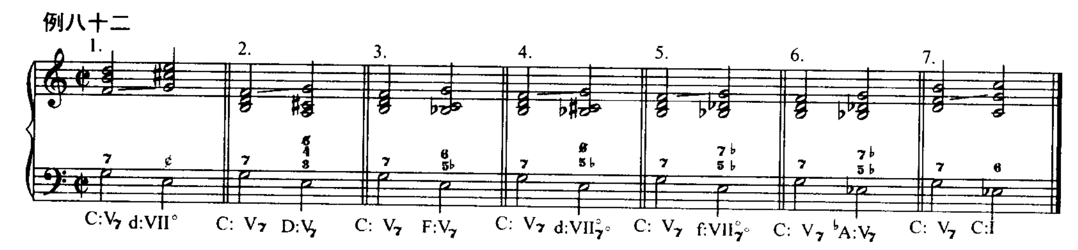
3. 七度音逐级上行解决的。

亦分两种:(一)上行一律的(即半音),一定要转调,如例七十九(丁)1—8,(二)上行大二度的,不一定要转调,如例七十九(丙)1—4 完全不用转调,但是像得例八十二 1—7 就要转调了。

4. 七度音向上或向下跳进解决的。

这种假结束法在转调的乐句,用得最多,不转调的乐句,用得很少(例七十九戊之 1,2.)。例七十九(戊)1,2,5 的七度音向上跳进;同例 3,4,6,7,8 的七度音向下跳进。

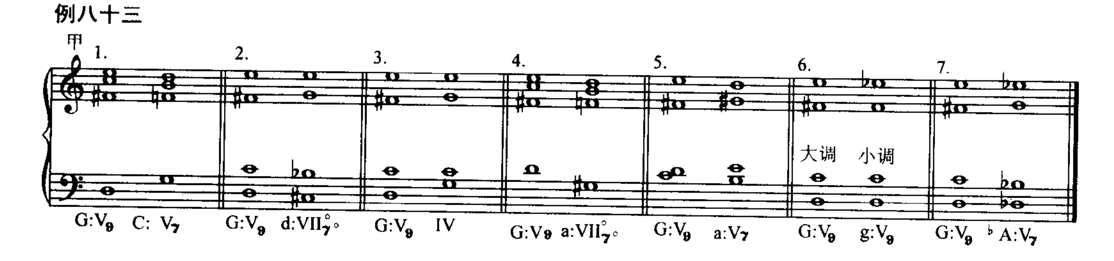
例八十二

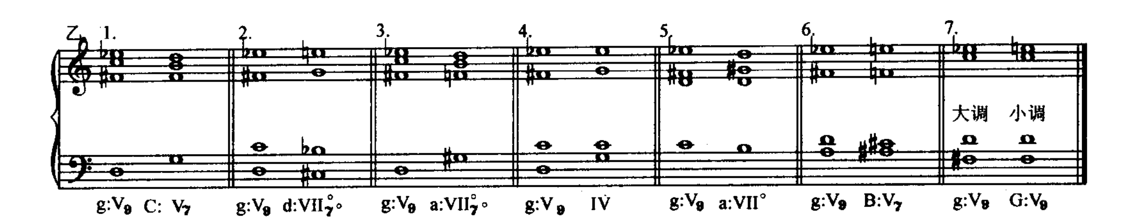


第二类 用大九度和弦或小九度和弦构成的。

例八十三(甲)1—7 是用大九度和弦构成的;同例(乙)1—7 是用小九度和弦构成的。

例八十三

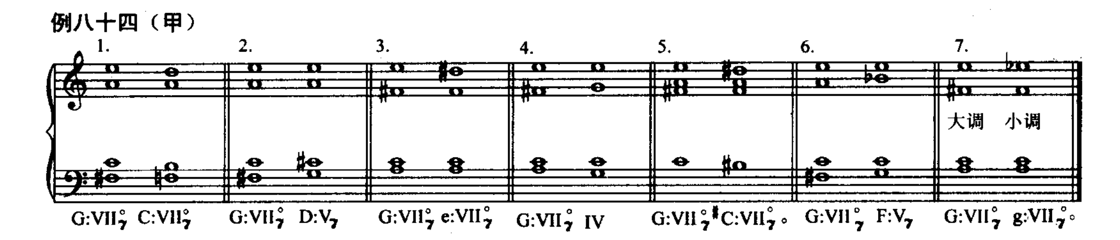




第三类 用小七度和弦或减七度和弦构成的。

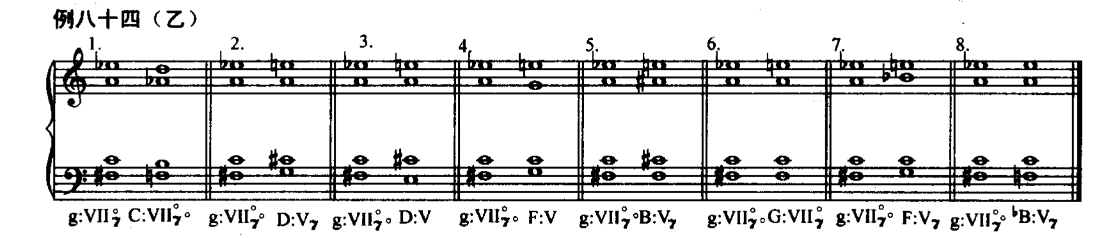
例八十四(甲)用第七级小七度和弦构成的;

例八十四(甲)



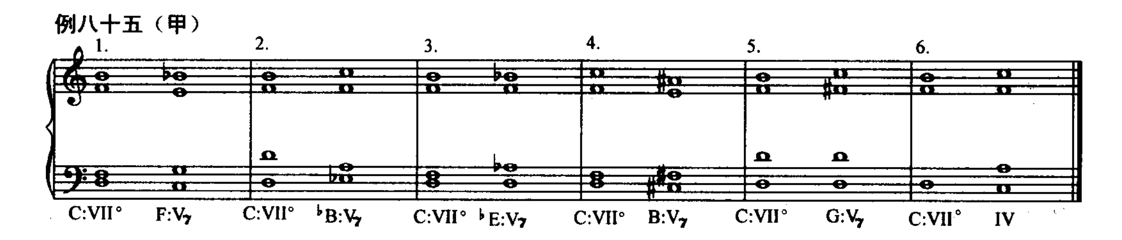
例八十四(乙)用减七度和弦构成的。

例八十四(乙)



第四类 用减三和弦构成的,如例八十五(甲)

例八十五(甲)



§77. 收法(其三)

乐句结束的性质不是一样,大约可分为三种:

(一) 全收法(即完全结束)

乐句的完全结束,最后两个和弦必须用Ⅴ. Ⅰ. 两级或Ⅳ. Ⅰ. 两级。这种用法同文句用圈或用圆点一样。全收法分三种:

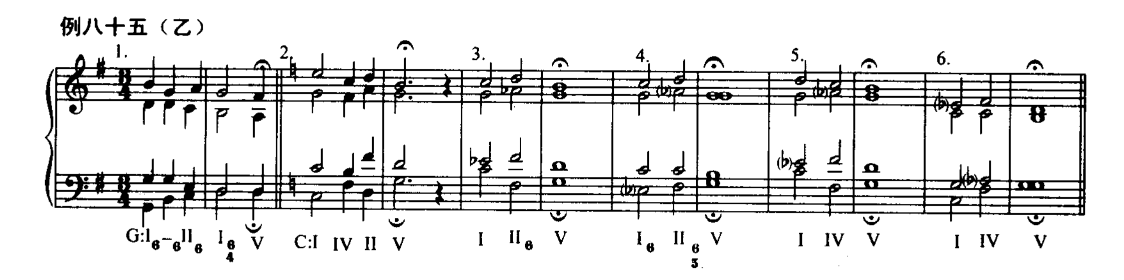
(a) 今乐收法 Authentic Cadence,

（b）古乐收法 Plagal Cadence（参看第 25. 款例 25.），在这两种末尾用的和弦的前边，再添上几个和弦，便是：

（c）延长收法（参看第 53. 款例 58.）。
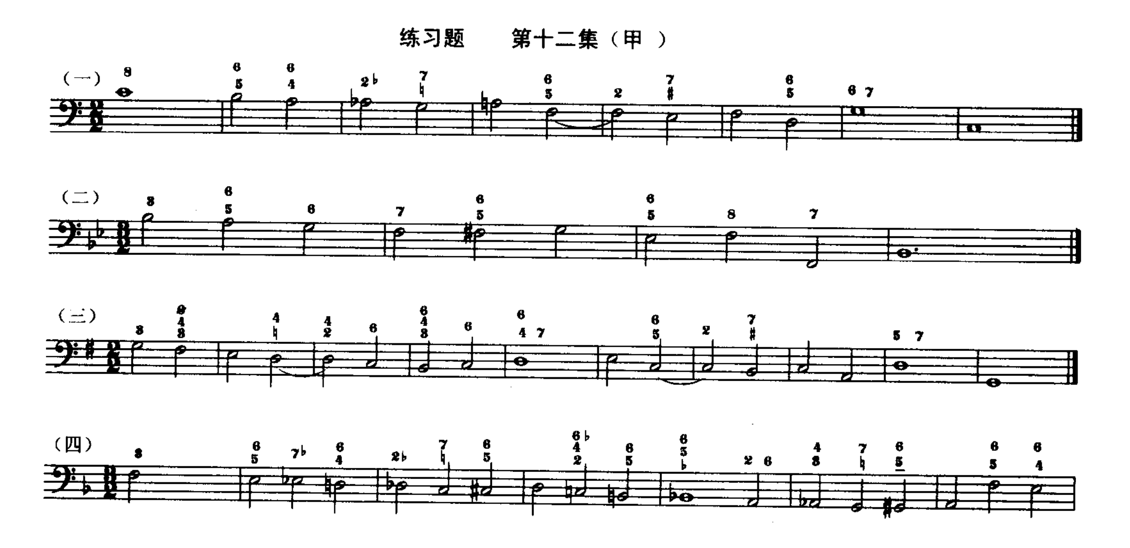
（二）半收法（半结束）Half Cadence

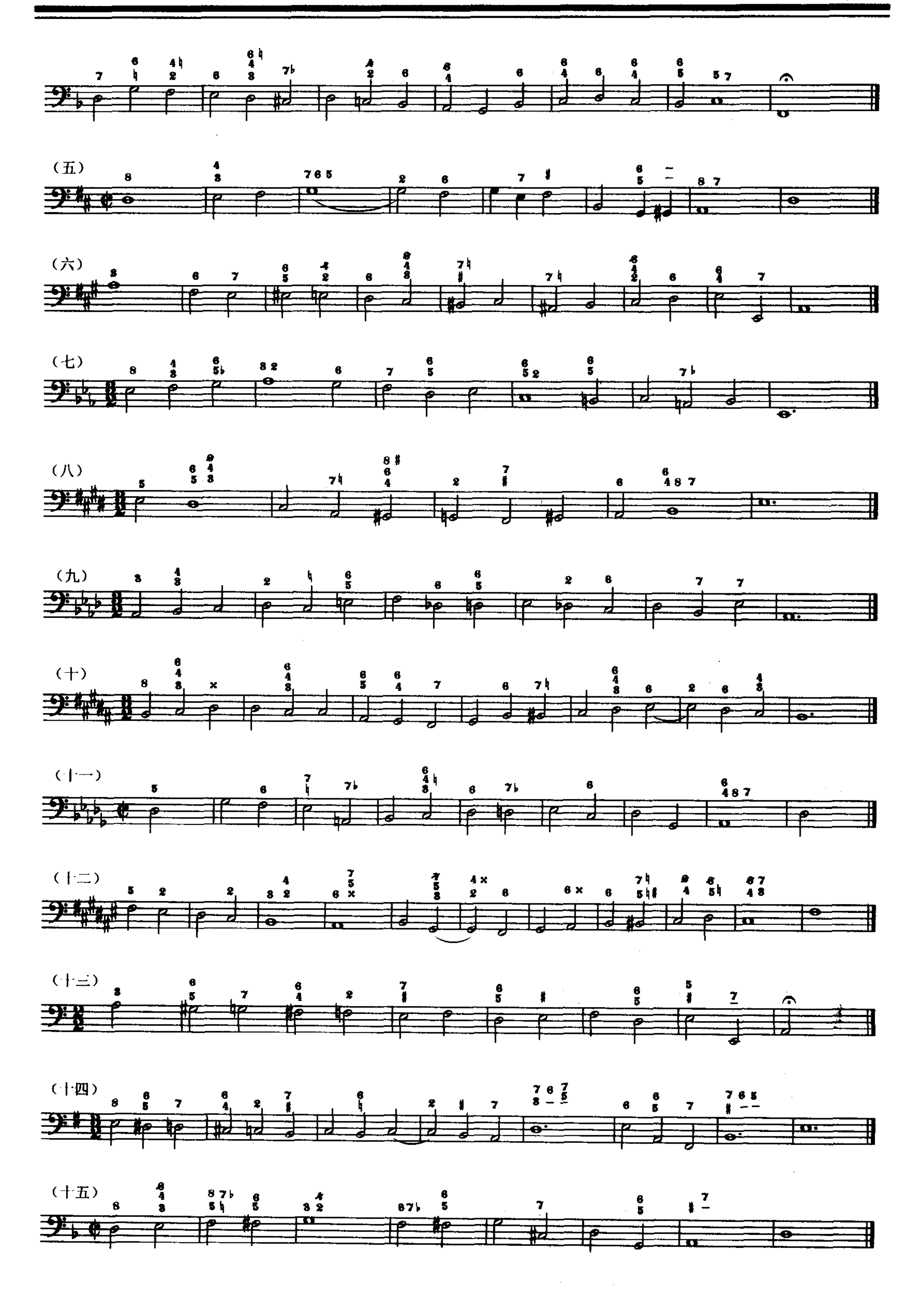
太长的乐句中间略须停顿，就要用半结束的法子（八节的乐句中间常用的，参看第 54. 款例 59.），或者一句中有几个分句时，也须用半结束，教每个分句略为停顿。这种半结束，在文句上用分号（；）标点，在乐句里边普通用 V 级的和弦（有时亦有用第一级的），例八十五（乙）所举各例都是半结束。第五级之前最常用的是 I，ii，Ⅳ 三级。这种半收法，并未把乐句完全结束，不过在乐句中略为停顿就是了；譬如一个八节的乐句的半结束，常在第四节里边，一个十六节的乐句的半结束，常在第八节里边，至于十二节的乐句的半结束，在第四，第六，第八节都可用。
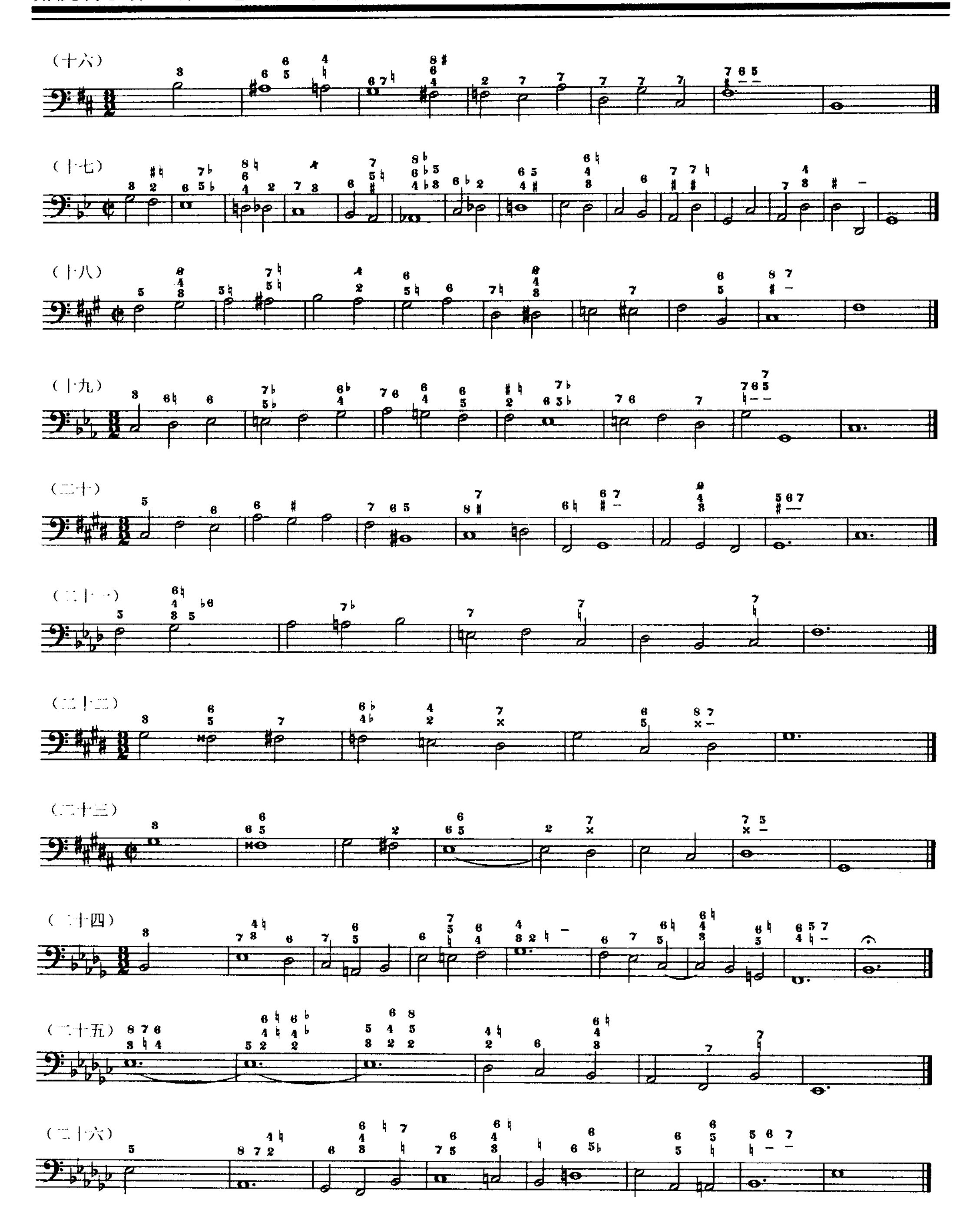


（三）假收法（即假结束）Deceptive Cadence

假结束所用和弦并不能结束全个乐句，与文章所用反问句的问号相等，因为还要等正式回答（如乐句的全收法），才可结束文意。它的构成法已见第 76 款及例 80 至 85（甲），这里不再细讲了。




(五)
(六)
(七)
(八)
(九)
(十)
(十一)
(十二)
(十三)
(十四)
(十五)



续前和声学问题(七)

46. 第七级四和弦处置法的原则如何?

47. 一连有几个四和弦相继而来时,应如何做法?

48. 什么是“七度和弦的反复进行”?

49. 九度和弦的组织如何？

50. 试述处置九度和弦的原则！

51. 解决九度音的例外有几种？

52. 第四种转位的五和弦可用否？

53. 什么是“半结束”？用法如何？

54. 假结束的用处如何？

55. 七度和弦不规则的解决法共有几种？试各举一例以对！
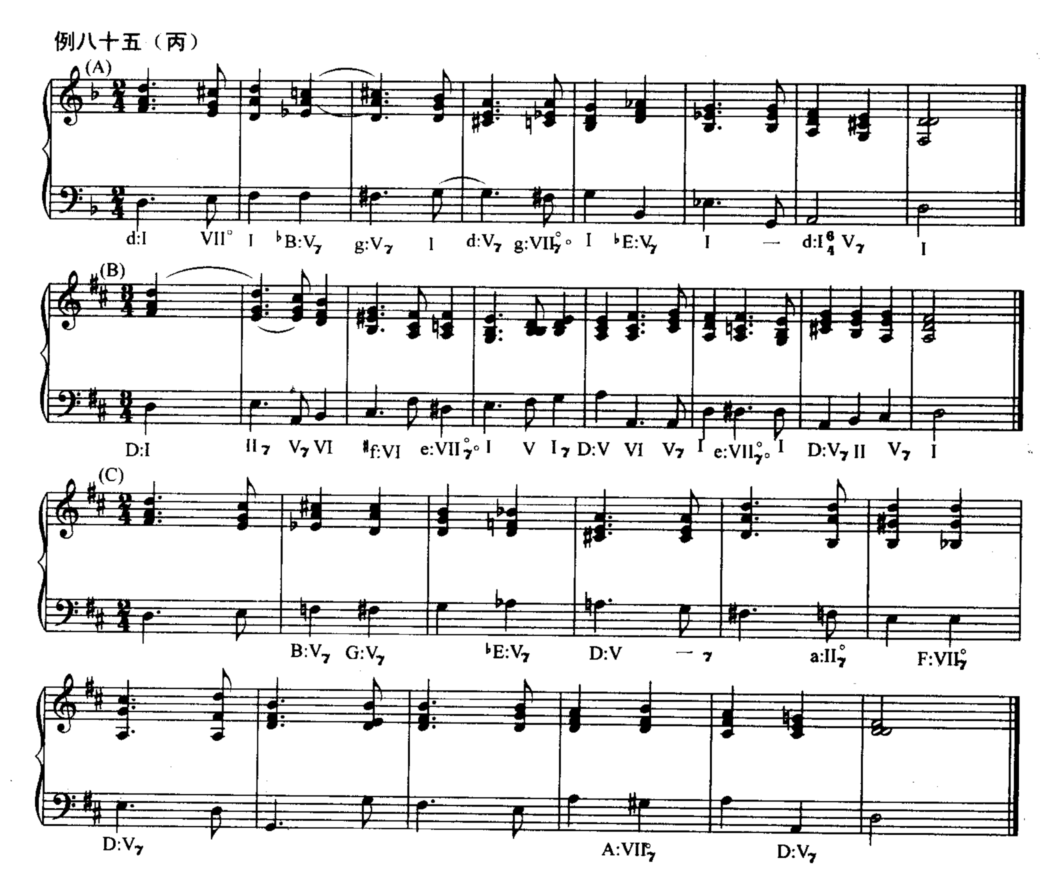
56. 七度和弦的底音与七度音同向来去的原则如何？

57. 假结束的构成法有几种？
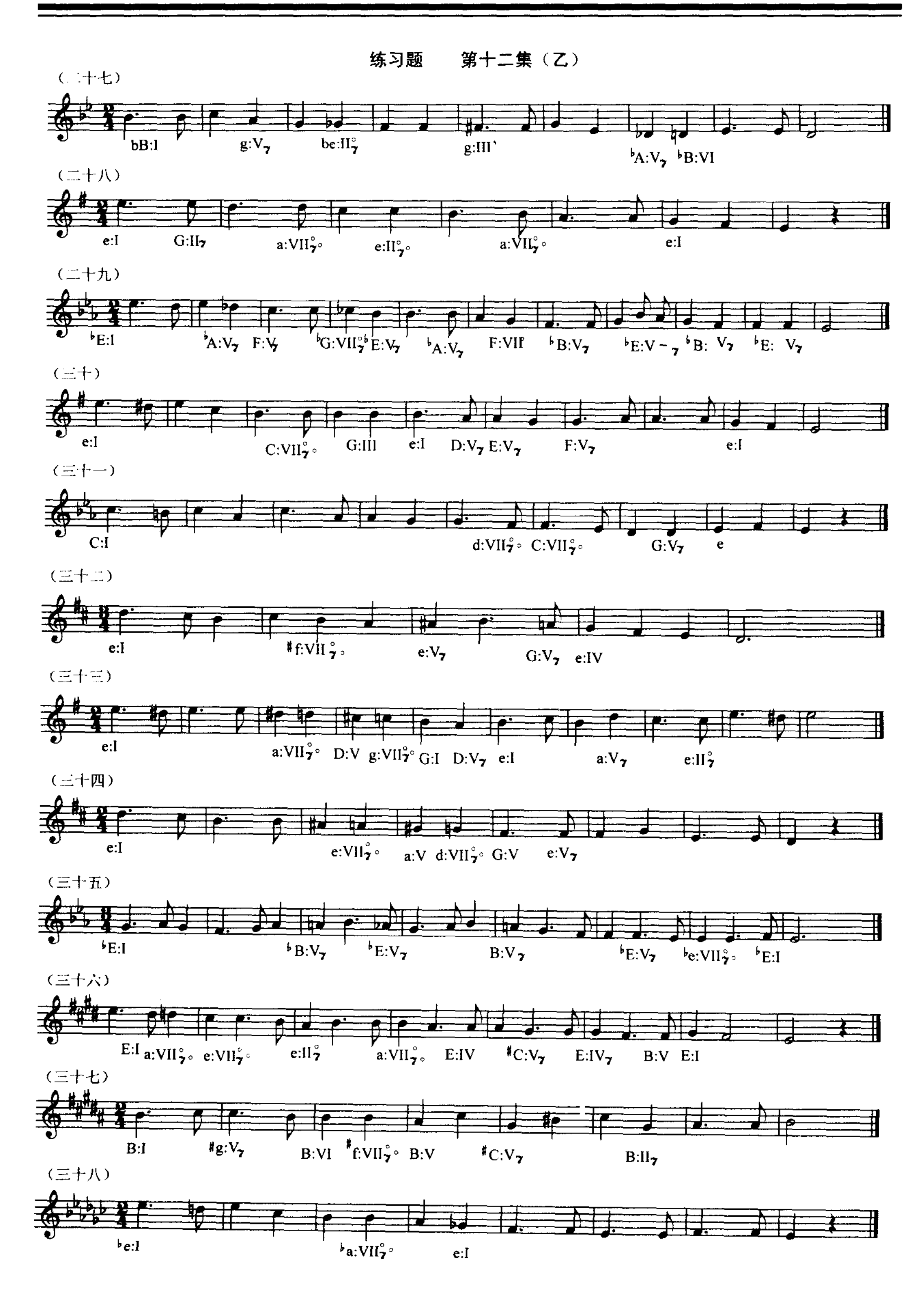
58. 试述九度和弦的反复进行！

练习题第十二集（乙）

乙组题目比较难做，现在选出有特色的三题演做在下边，以备学者的参考。(A)题是音阶下行性质，用小 d 调起，用小 d 调收，中间经过各调，俱用♭类调号；(B)题头尾均用大 D 调，中间经过各调，俱用♯类调号；(C)题头尾亦用大 D 调，但中音经过各调，♯、♭两类调号兼用。



练习题　第十二集（乙）


（二十七）
bB:I
g:V7
be:II7
g:III
bA:V7 bB:VI
（二十八）
e:I
G:II7
a:VII7
e:II7
a:VII7
e:I
（二十九）
bE:I
bA:V7 F:V7
bG:VII7 bE:V7
bA:V7
F:VII
bB:V7
bE:V
bB: V7
bE: V7
（三十）
e:I
C:VII7
G:III
e:I
D:V7 E:V7
F:V7
e:I
（三十一）
C:I
d:VII7 C:VII7
G:V7
e
（三十二）
e:I
#f:VII7
e:V7
G:V7 e:IV
（三十三）
e:I
a:VII7
D:V
g:VII7
G:I
D:V7
e:I
a:V7
e:II7
（三十四）
e:I
e:VII7
a:V
d:VII7
G:V
e:V7
（三十五）
bE:I
bB:V7
bE:V7
B:V7
bE:V7
be:VII7
bE:I
（三十六）
E:I
a:VII7
e:VII7
e:II7
a:VII7
E:IV
#C:V7
E:IV7
B:V
E:I
（三十七）
B:I
#g:V7
B:VI
#f:VII7
B:V
#C:V7
B:II7
（三十八）
be:I
ba:VII7
e:I

第十三章　兼用四和弦或五和弦的转调法

§78. 兼用四和弦的转调法

转调的目的与原则，在第六章已经讲过，不过单用三和弦转调，范围未免太小，不能转到几个调去；若兼用四和弦（尤其是正七度和弦与减七度和弦）无论任何方向，都可以转到去，就是从本调起，可以转到（除同宫的大调或小调之外）离本调小二度，大二度，小三度，大三度，纯四度，增四度，（减五度）纯五度，小六度，大六度，小七度，大七度（减八度），增八度的各调去。离本调太远的，可先转到别个调（即经过调），然后才转到目的调去。例八十六所举各例，仍旧用第六章第44款的七个式，每转到一个方向，作一个六节的转调乐句，转调和弦，以用 V_7 或 vii°_7 或 vii°_7 为主。下列转调表第一栏示转调的方向，第二栏示出发调，第三栏示目的调，第四栏示离本调的度数，第五栏示第一个转调和弦所用级数，第六栏示经过之调名，第七栏示第二个转调和弦所用级数。两个转调图表示各方向的目的调与出发调之关系。照这样做法，从一个调出发可以向着十三个方向转到二十五个调去。如下表：

转　　调　　表

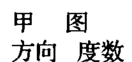
一	二	三	四	五	六	七
方向	出发调	目的调	音程 度数	第一转调和弦	经过调	第二转调和弦
1.	C(a)	c(A)	同度即同宫	用本调之 vii°_7 或 V_7		
2. 甲乙	C(a)	G, g (e, E)	上五度 [即纯五度]	用本调之 ii $^{7}_{3\sharp}$ 或 iv $^{8\sharp}_{\flat}$		
3. 甲乙	C(a)	F, f (d, D)	上四度 [即纯四度]	用本调之 I $7\flat$ 或 iii ° $^{\flat}_{\flat}$		
4. 甲乙	C(a)	A(c) a(c)	大六度 [小三度]	用本调之 iii $^{7}_{3\sharp}$ V $^{8\sharp}_{7\sharp}$ $^{8\sharp}_{V^{\circ}_7}$		
5. 甲乙	C(a)	d, D (b, B)	大二度	用本调之 vi $^{7}_{3\sharp}$，或 $^{8\sharp}_{i7\flat}$	[F　调]	F: iii $^{7}_{3\sharp}$，或 V° $^{8\sharp}_{7\flat}$
6. 甲乙	C(a)	E F e f	大三度 [小六度]	用本调之 vii° $^{7}_{5\sharp}{}_{3\sharp}$ 或 ii° $^{8\sharp}_{7}{}_{5}{}_{3\sharp}$	[$^{a}_{A}$　调]	A: ii $^{7}_{5\sharp}{}_{3\sharp}$
7. 甲乙	C(a)	♭B, ♭b (G, g)	小七度	用本调之 iv $7\flat$ 或 vi° $^{7\flat}_{5\flat}$	[F　调]	F: i $7\flat$ 或 iii° $^{7\flat}_{5\flat}$
8. 甲乙	C(a)	♭E, ♭e (♯F, ♯f)	小三度 [大六度]	用本调之 vii $^{8\flat}_{7\flat}$	[C　调]	C: vii $^{8\flat}_{7\flat}$
9. 甲乙	C(a)	(♯F, ♯f) ♭E, ♭e	增四度 [小六度]	用本调之 I $^{8\sharp}_{7}{}_{5\sharp}{}_{3\sharp}$	[A　调]	A: iii $^{7}_{3\sharp}$

(续表)

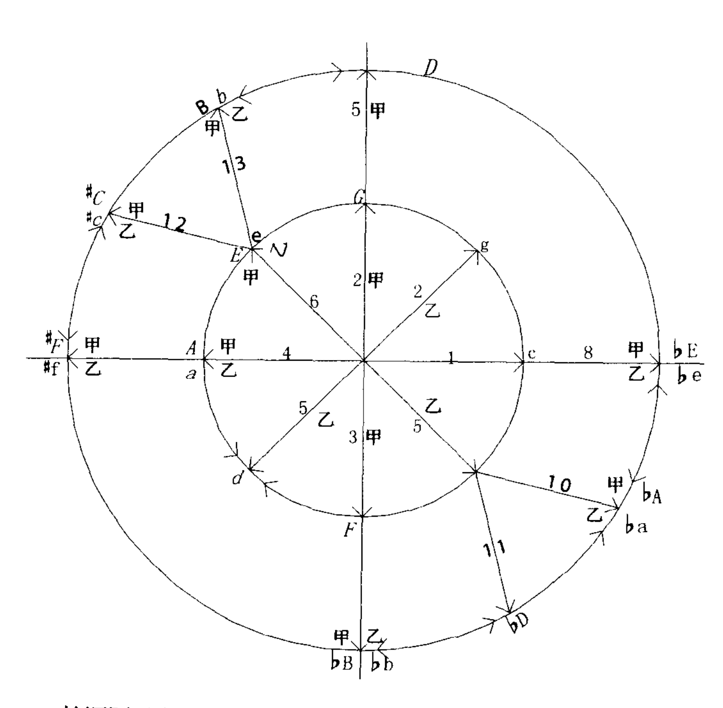
10. 甲 乙	C(a)	♭A, ♭a (♯C, ♯c)	小六度 [大三度]	用本调之 iii 8♭ 7♭ 5♭	[f 调]	f:vii° 8♭ 7♭ 5♭
11. 甲 乙	C(a)	♭D(♯g)	小二度 [大七度]	用本调之 vi 8♭ 7♭ 5♭	[甲, f 调] [乙, e 调]	f:iii 7♭ 5♭ e:vii 8♯ 7♯ 5♯ 3×
12. 甲 乙	C(a)	♯C, ♯c (♭B, ♭b)	增八度 [小九度]	用本调之 V 8♯ 7♯ 5♯ 3♯	甲, E 调 ♯f 调 乙 f 调	E:III 7 3♯, ♯f: II 7 5♯ 3♯ f: I 7♭
13. 甲 乙	C(a)	B, b (♭A ♭a)	大七度 [减八度]	用本调之 IV 8♯ 7 5♯ 3♯	甲, E 调 e 调 乙 f 调 ♭E 调	E: II 7 3♯, e: II 7 5♯ 3♯ ♭E: I 7♭, f: ii7♭°

注意!! (1)第二,第三,第四栏括弧内的说明,系由小 a 调出发的结果,

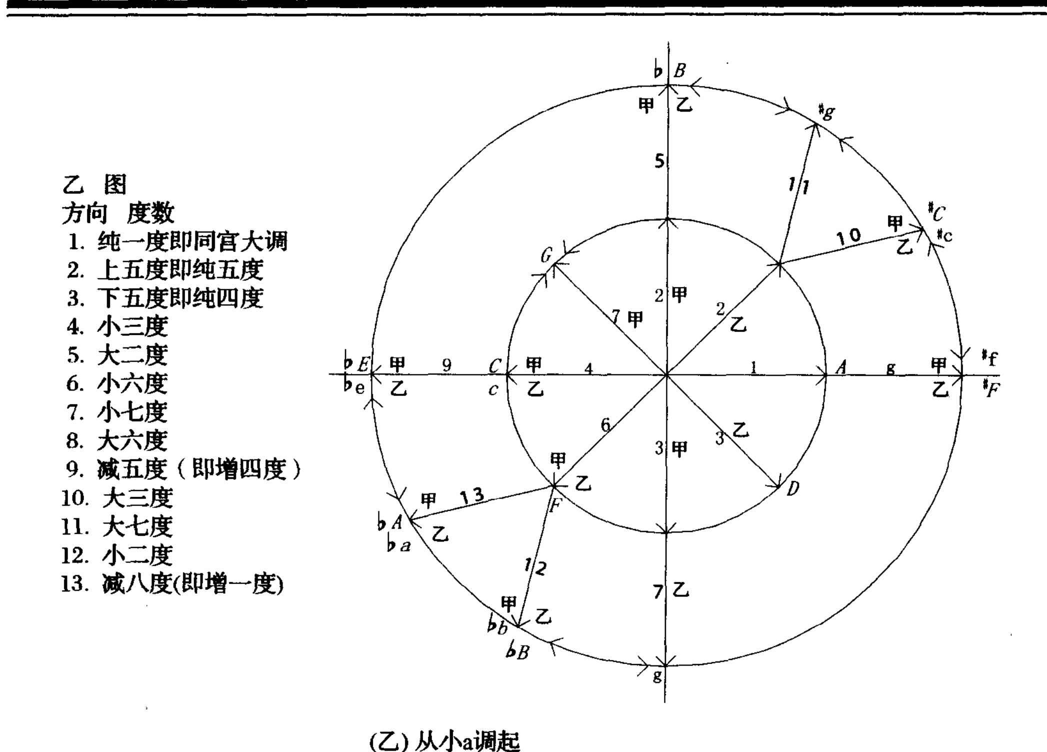
(2)第五栏的说明,单就从大 C 调出发时所用的转调和弦,至于由小调出发时所用的转调和弦,学者可依此类推,不难把它们找出来。



方向 度数
1. 纯一度即同宫小调
2. 上五度即纯五度
3. 下五度即纯四度
4. 大六度
5. 大二度
6. 大三度
7. 小七度
8. 小三度
9. 增四度(即减五度)
10. 小六度
11. 小二度
12. 增一度即增八度
13. 大七度
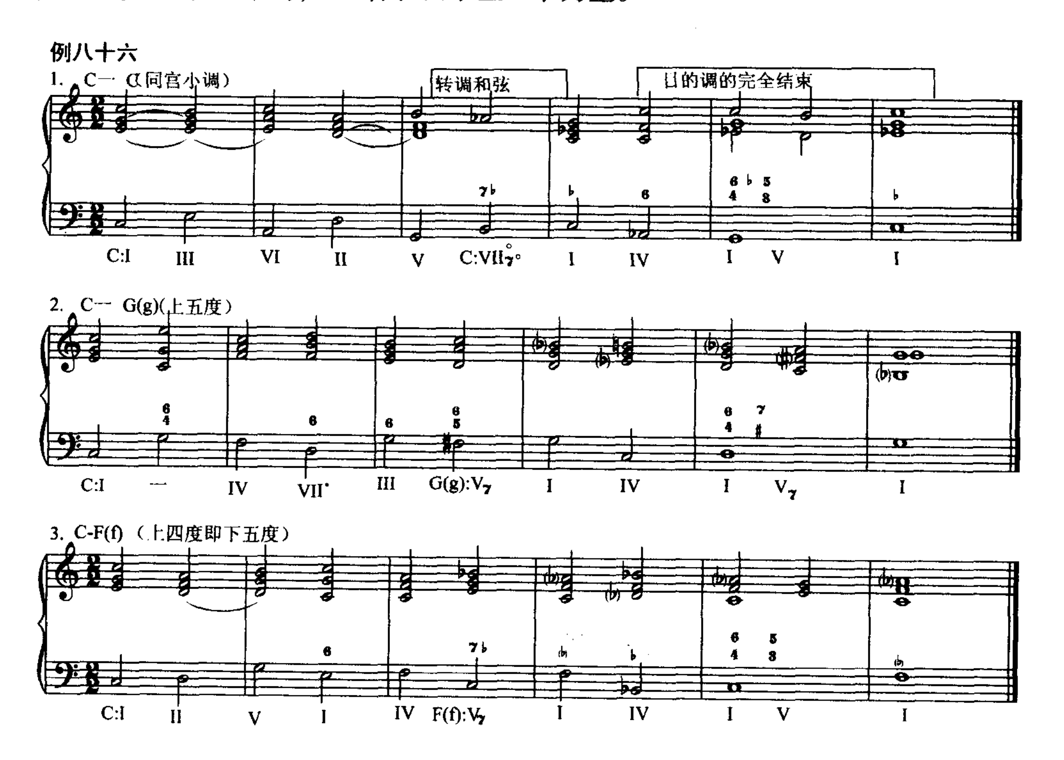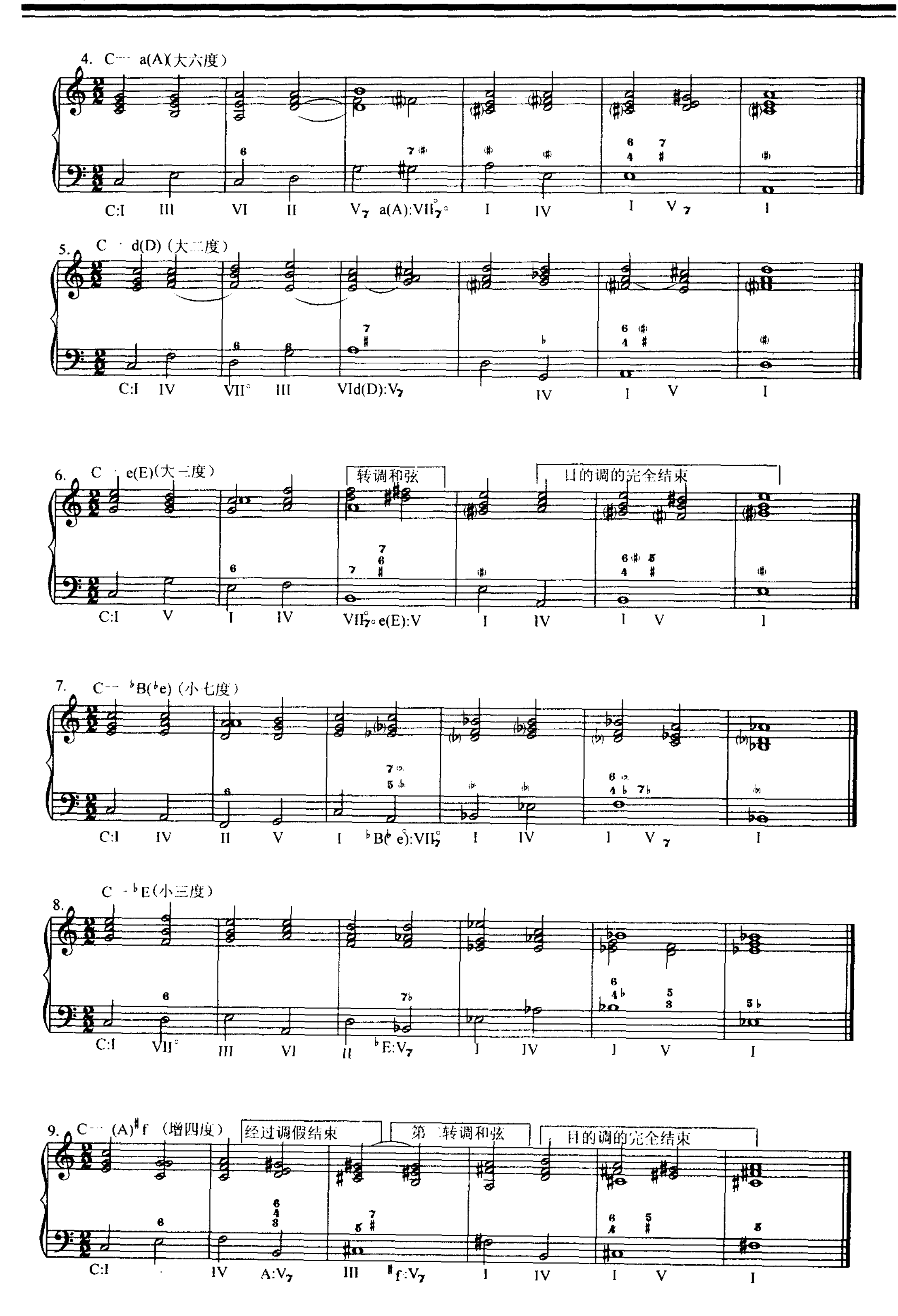


转调图(甲)从大C调起
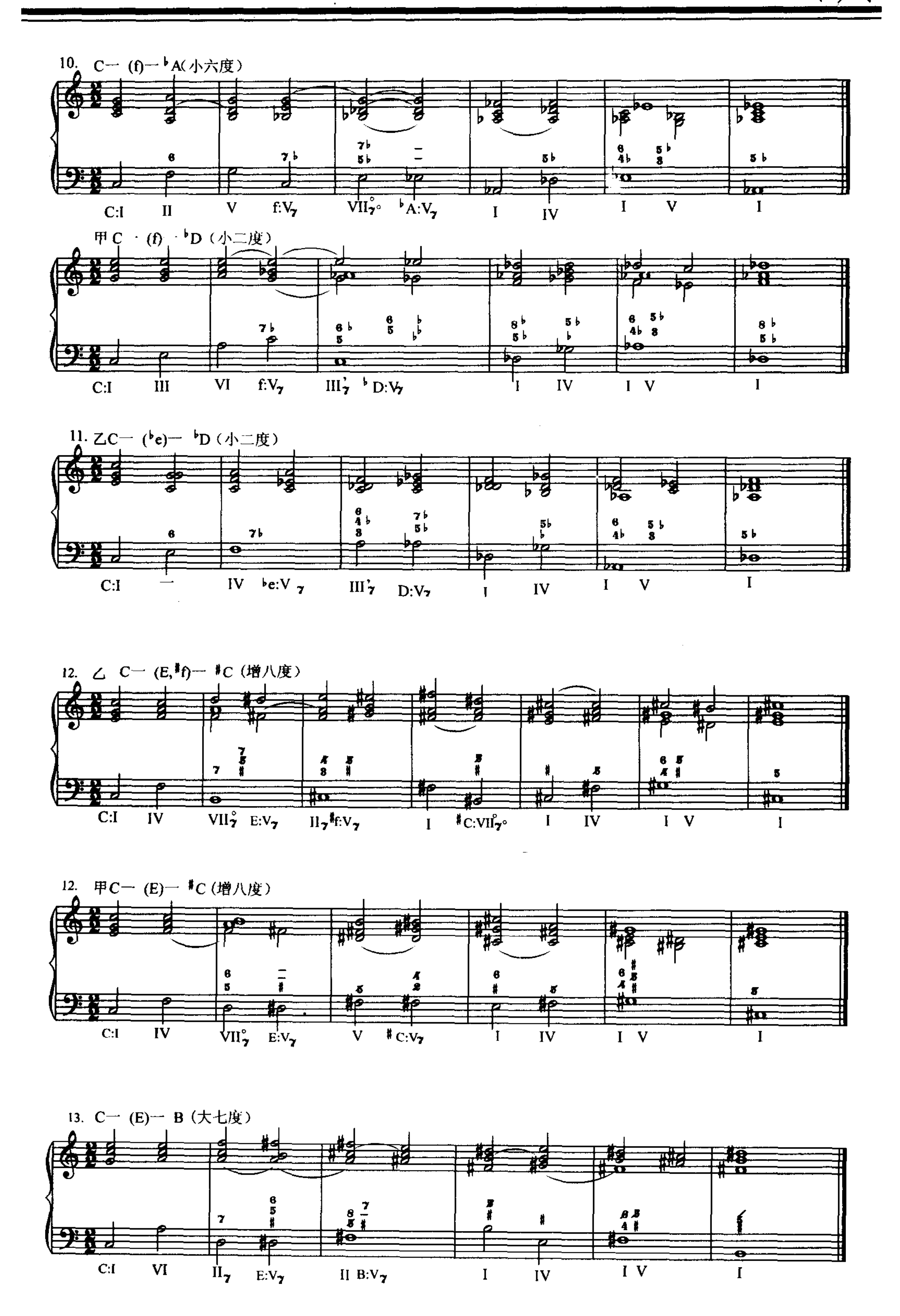


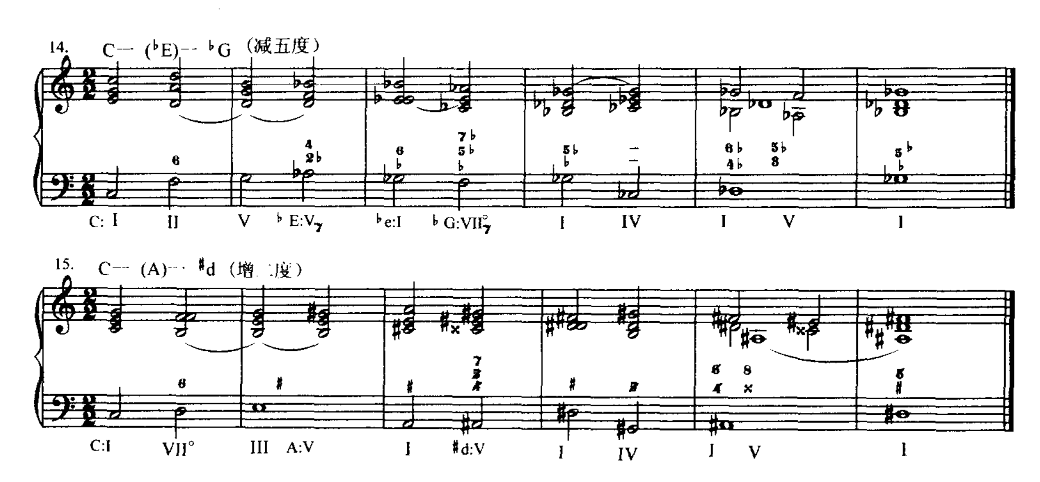
(乙) 从小a调起

上两图表面的大字母表示大调，小字母表示小调。目的调离本调太远时，宜用经过调，用经过调的转调乐句，可以伸长两节至八节为止。




4. C— a(A)(大六度)
C:I III VI II V7 a(A):VII7° I IV I V7 I
5. C d(D)(大二度)
C:I IV VII° III VId(D):V7 IV I V I
6. C e(E)(大三度)
转调和弦
目的调的完全结束
C:I V I IV VII7° e(E):V I IV I V I
7. C— ♭B(♭e)(小七度)
C:I IV II V I ♭B(♭e):VII7° I IV I V7 I
8. C ♭E(小三度)
C:I VII° III VI II ♭E:V7 I IV I V I
9. C— (A)♯f (增四度)
经过调假结束
转调和弦
目的调的完全结束
C:I IV A:V7 III ♯f:V7 I IV I V I

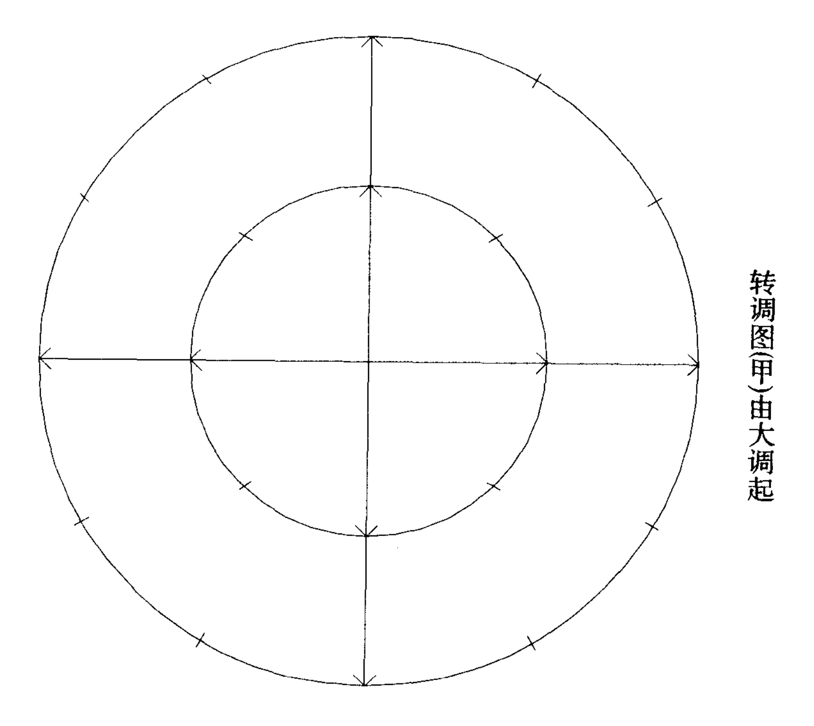

10. C一 (f)一 ♭A(小六度)
C:I II V f:V7 VII°7 ♭A:V7 I IV I V I
甲C (f) ♭D (小二度)
C:I III VI f:V7 III7 ♭D:V7 I IV I V I
11. 乙C一 (♭e)一 ♭D (小二度)
C:I IV ♭e:V7 III7 D:V7 I IV I V I
12. 乙 C一 (E,♯f)一 ♯C (增八度)
C:I IV VII°7 E:V7 II7 ♯f:V7 I ♯C:VII°7 I IV I V I
12. 甲C一 (E)一 ♯C (增八度)
C:I IV VII°7 E:V7 V ♯C:V7 I IV I V I
13. C一 (E)一 B (大七度)
C:I VI II7 E:V7 II B:V7 I IV I V I

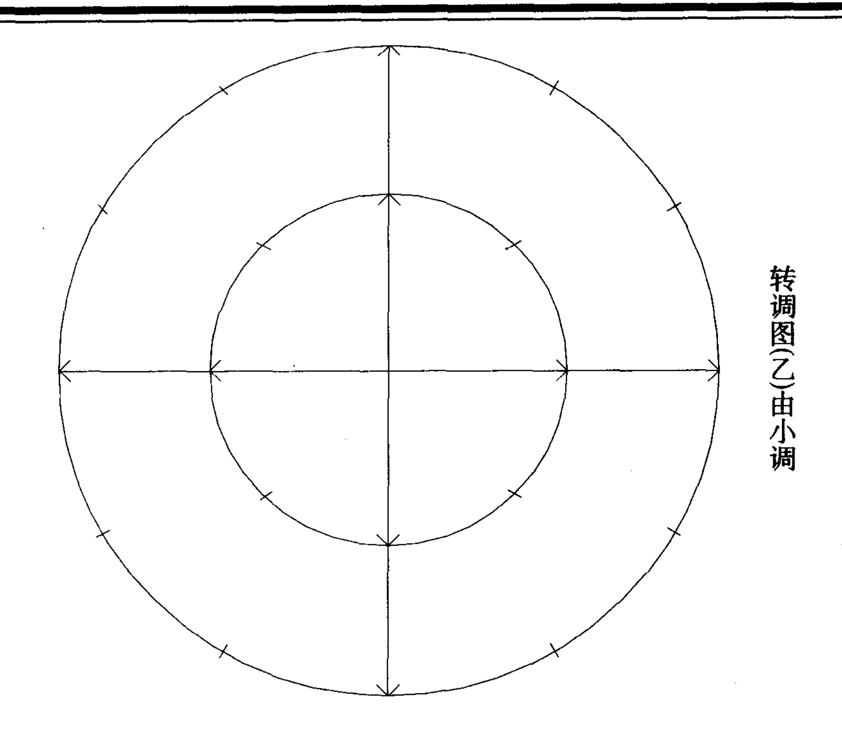


注意!! 以上2,3,4,5,6,7各例都表示转到两个调去(一大,一小),例内括弧里边的记号,就是转到第二个调用的;其余1,8,9,10,12,13各例,学者可以照样加上括弧记号,便可表示转到第二个调去。

练习题第十三集(甲)

1. 试选定大小调各一,作为出发调,将下列两个空白转调图,照前法填上!
2. 选定大小调各六个,照八十六例做法,每调转到一个方向去!(参看转调表)



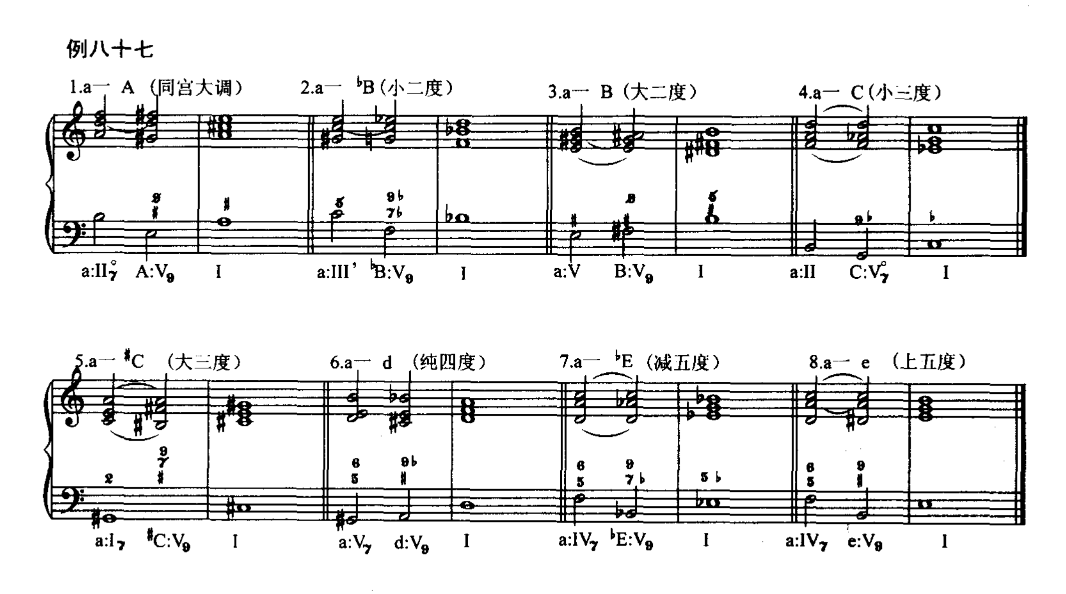


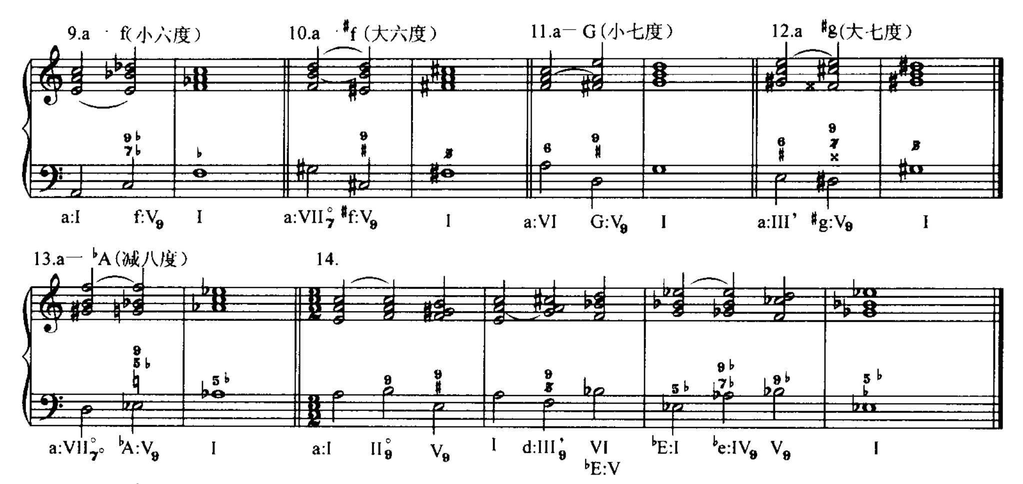
转调图(乙)由小调

§79. 用九度和弦(即五和弦)的转调法

兼用九度和弦亦可转调，转到离出发调较远的调时，并且可以不必经过别调，如例八十七之2，5，7，10，12，13各例，应该用经过调的，均已省去；但所用九度和弦以第五级为主。此外亦有用副九度和弦帮助转调的（如例八十七之14），但目的地调宫和弦之前，仍须用第五级。

例八十七



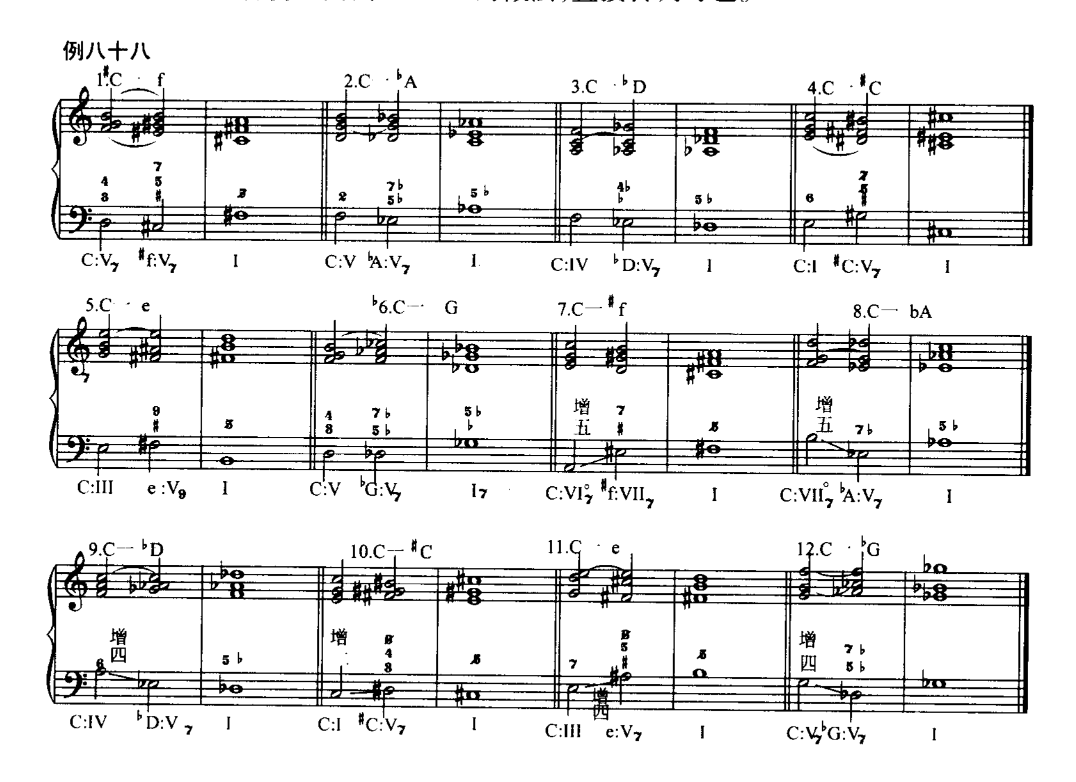


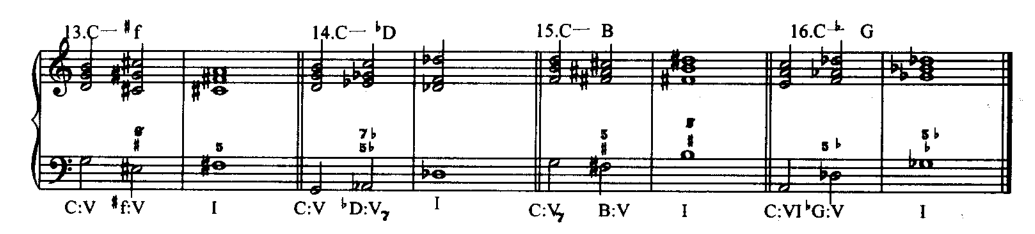
§80.直接转调必经的手续

像第八十六例9至73所列转调法,中间俱用经过调;这种转调最自然,毫无突兀之弊,名叫“间接转调”。但乐曲有时为势所迫,无暇用经过调的,只有采用直接转调的法子,不过转调和弦至少要有一音同前一个和弦联络起来,方才不怕突兀(例八十八1.至6);但各重音仍不可有增音程发生(尤其是第四重音),如例八十八7.至12。

同例13.至16.转调和弦同前一个和弦,虽然没有联络的音,各音进行仍然甚平滑,只可认为例外。初学者仍照同例1.至6.的做法,直接转调可也。

例八十八

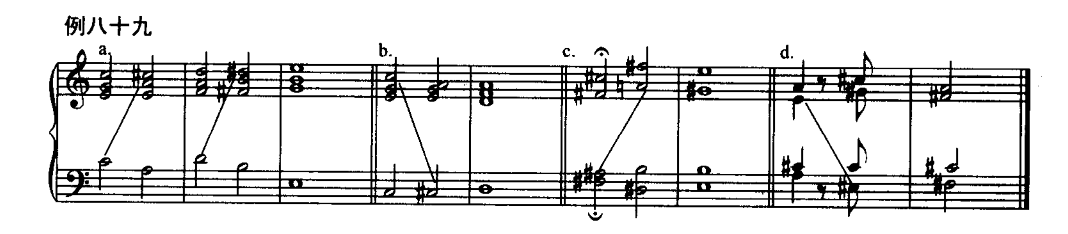




§81. 横立音(其二)

横立音的性质与躲避法,在第六章第45.款已经讲过。例八十九(a)(b)第一重音与第四重音,虽然有一个横立音,但是临时升高的音(a例第一重音的#c,与#d,b.例第四重音的#c)已经把横立音的性质消灭,所以无妨碍。如不能令横立音消灭时,须令发生横立音的第一和弦特别延长(例八十九c),或在发生横立音两个和弦之间,略为休止(例八十九d.),那么就可以不觉得有横立音发生了。

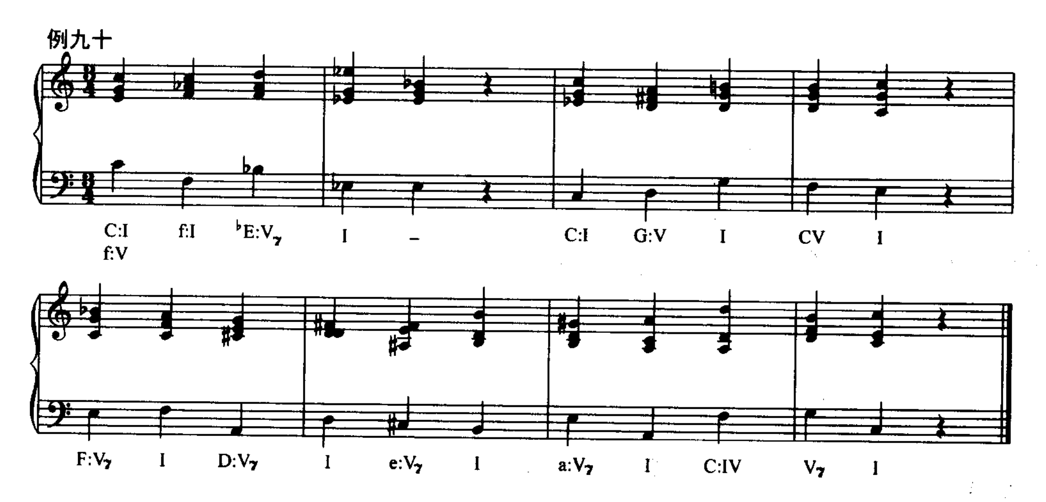
例八十九
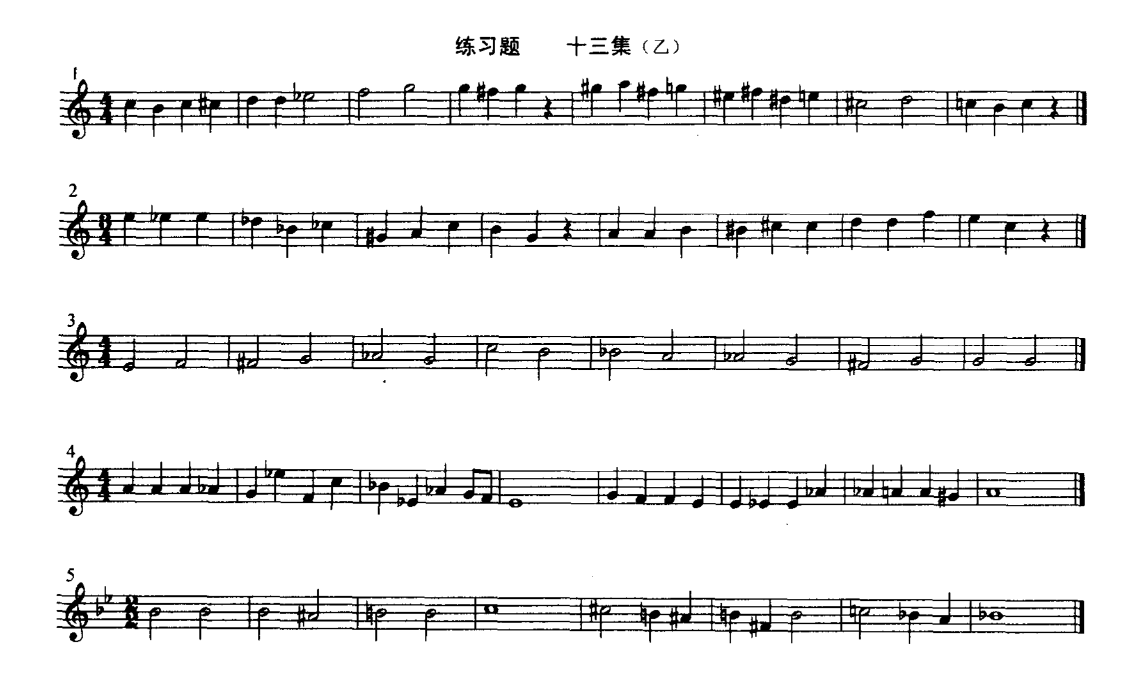


练习题第十三集(乙)

本集练习题,注意用经过调转调,一个题目里边,经过调有几个之多,细看例九十就知道如何做法;但转调和弦以用正七度和弦为主。

例九十



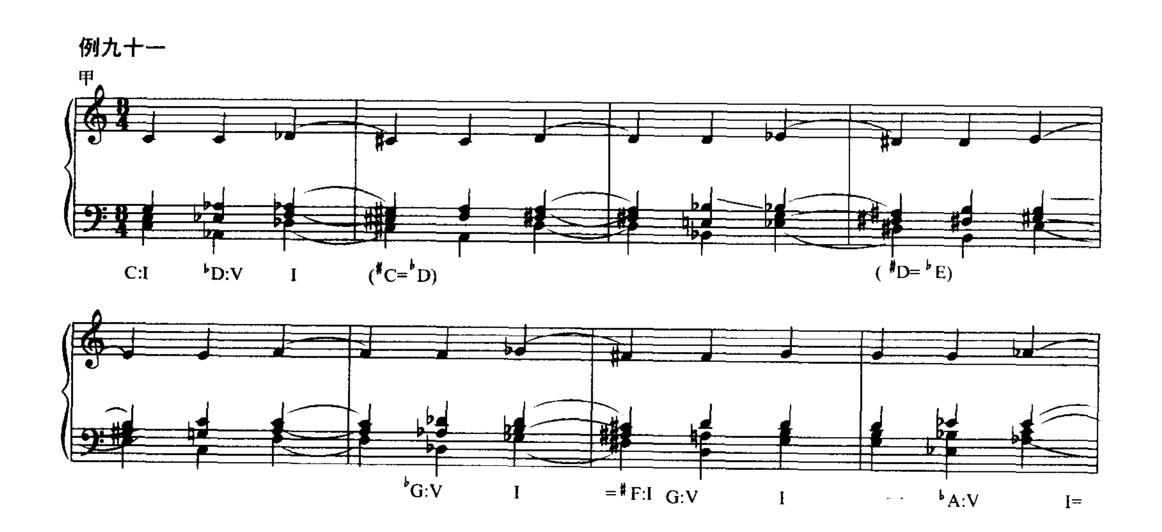
练习题　十三集（乙）

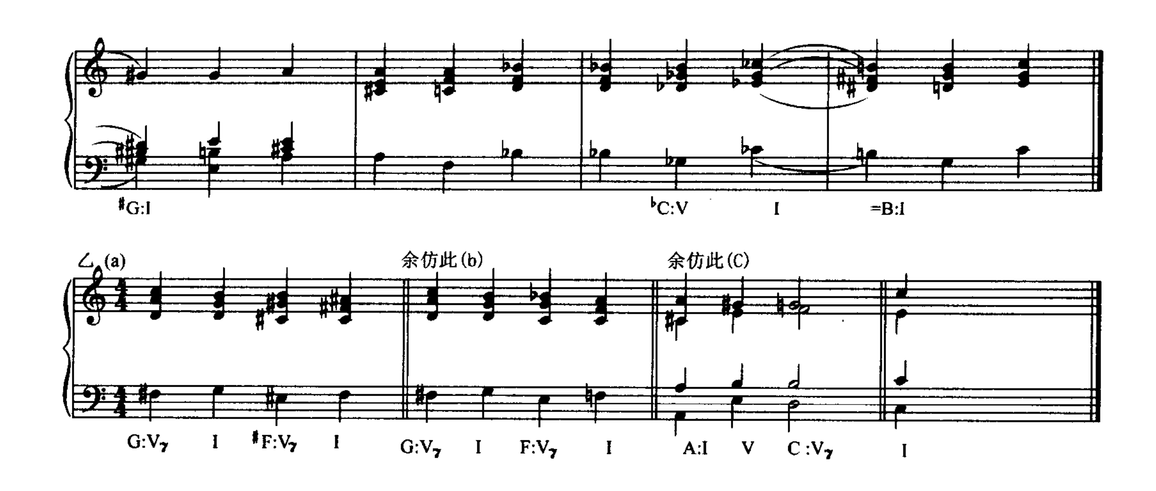


§82. 和声的反复进行

例九十一（甲）各节里边用的和声，虽然不同在一个调，但是每节总是前后两个原位第一级三和弦，中间一个原位第五级三和弦，并且各重音的进行，甚有规则（第一，第二，第三重音完全作半音的进行）；这种进行叫“和声的反复进行”。组成这种进行的分子，叫“动机”（Motive）。动机里边有单用三和音转调的（例九十一甲），有兼用七度和弦的（同例乙 a. b. c.）。学者试照（甲）例做法，将九十一例（乙）之（a）动机继续演做五次，照同例（b）动机继续演做二次，（c）动机继续演做三次！

例九十一

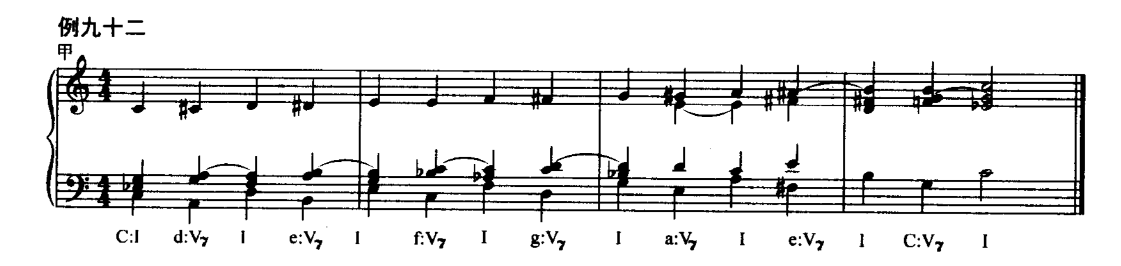


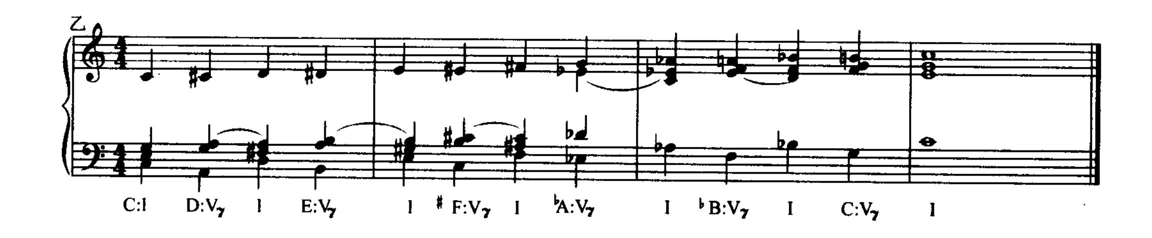


§83. 半音阶的和法

半音阶的题目，好像比全音阶的题目难做，但是如果能够利用上款所讲“和声的反复进行”的法子，这种问题，亦甚容易解决。例九十二就是这种做法：(甲)例用小调的和弦，(乙)例用大调的和弦；不过两例只限于上行，因为音阶一行到末了两个和弦，不能照乐曲收法(参看第25.款)做去的缘故。

例九十二

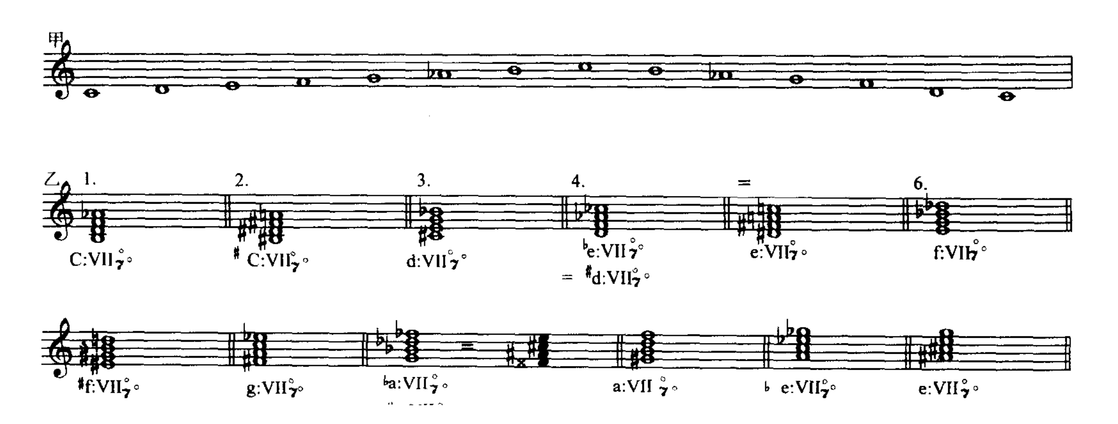




§84. 用减七度和弦的转调法
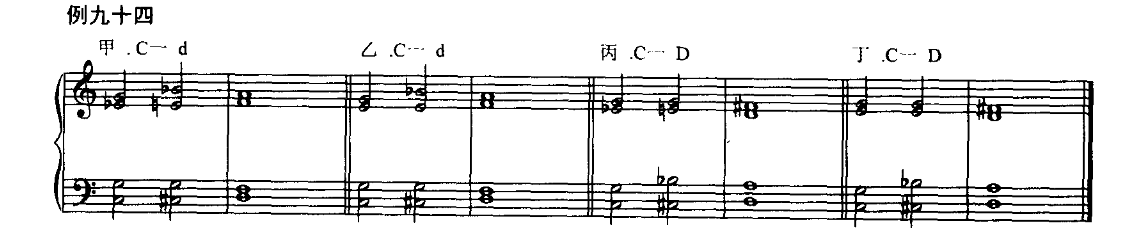
以上所讲转调法，以用正七度和弦为主，此外减七度和弦亦常使用。减七度和弦，即在小调第七级上构成的七度和弦，同时在大调第七级上亦可构成，不过它的七度音(就是大音阶上第六个音)，临时要降低半音，因为和声大音阶的第六级，本来临时要降低半音的(如例九十三，甲)。例九十三(乙)是各调的减七度和弦。

例九十三 (甲例只举和声大音阶C调,其余各调可以类推。)



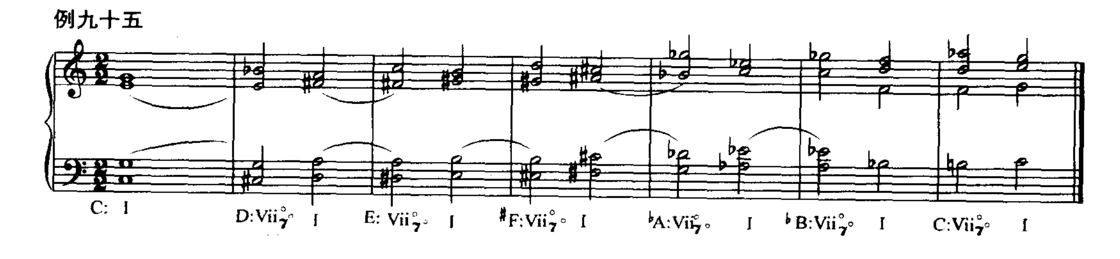
用减七度和弦,自然可以由一个小调转到别个小调(例九十四,甲),或由小调转到大调(例九十四,丙),或由大调转到小调(同例乙),或由一个大调转到别个大调(例九十四,丁)。

例九十四



应用和声的反复进行,亦可以把第四重音的半音阶和起来,如下:

例九十五
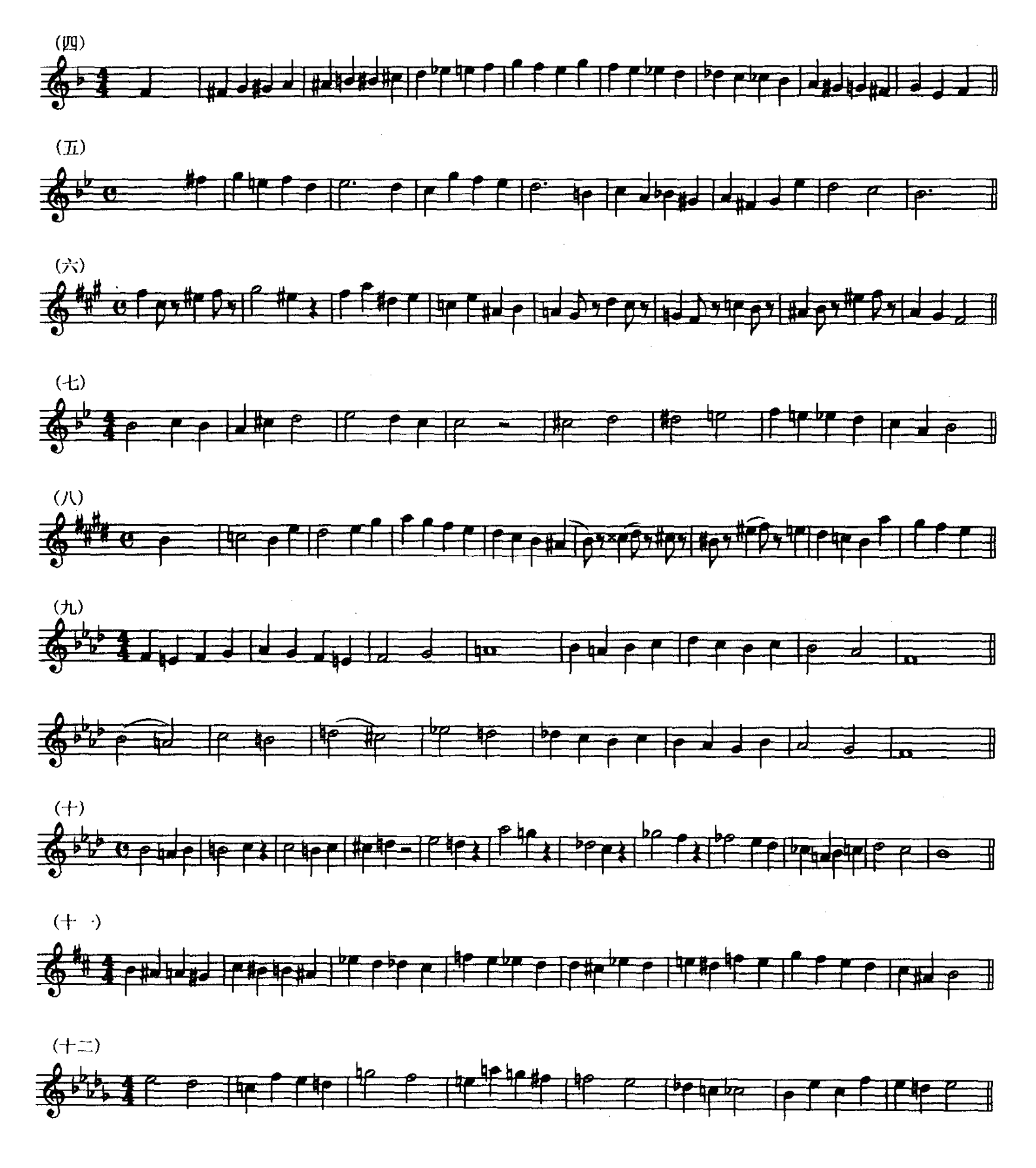


练习题第十三集(丙)

(一) 试照例九十二(甲)的做法,把♭e^1—#d^2 的半音阶和起来!

(二) 试照例九十二(乙)的做法,把♭D—c^2 的半音阶和起来!

(三) 试照例九十五的做法,把在第四重音 A—a 的半音阶和起来!



§85. 减七度和弦的等和声

减七度和弦，像例九十六所举，有十五个之多（每调有一个），其实它的本形（原位的基本形式）只有三个（例九十六，甲，乙，丙，之1.），其余十二个，都是这三个的等和声，不过和弦的位置（各种转位）不同就是了。（例九十六甲，之2，3，4，5，均等于甲之1；乙，之2，3，4，5，均等于乙之1；丙之2，3，4，5，均等于丙之1）。利用这种等和声关系，可以不用经过调，由出发调转到很远的调去。例九十七头五节，就是这样做法。

例九十六

甲

1. C:VII $^{\circ}_{7}{}^{\circ}$ = 2. a:VII $^{\circ}{}^{6}_{5}$ = 3. #f:VII $^{\circ}{}^{4}_{3}$ = 4. #d:VII $^{\circ}{}^{4}_{2}$ = 5. ♭e:VII $^{\circ}{}^{4}_{2}$

乙

1. e:VII $^{\circ}_{7}{}^{\circ}$ = 2. #C:VII $^{\circ}{}^{6}_{5}$ = 3. ♭e:VII $^{\circ}{}^{4}_{3}$ = 4. #a:VII $^{\circ}{}^{4}_{3}$ = 5. g:VII $^{\circ}{}^{4}_{2}$

丙

1. d:VII $^{\circ}_{7}{}^{\circ}$ = 2. e:VII $^{\circ}{}^{6}_{5}$ = 3. #g:VII $^{\circ}{}^{4}_{3}$ = 4. ♭a:VII $^{\circ}{}^{4}_{3}$ = 5. f:VII $^{\circ}{}^{4}_{3}$
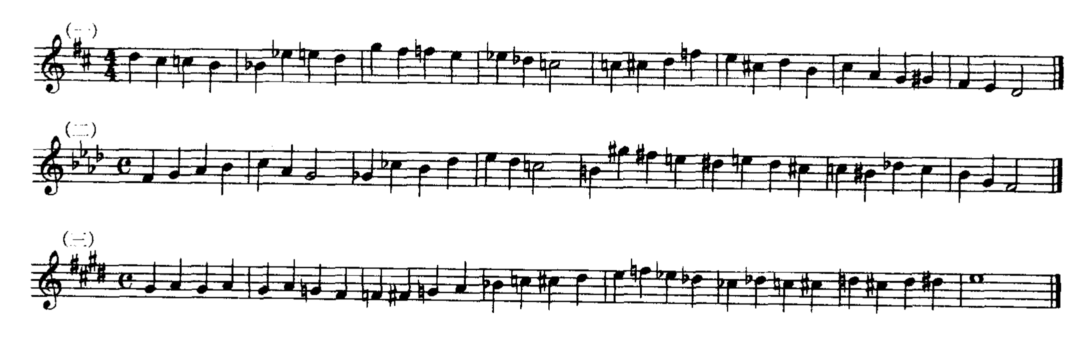
例九十七

B:I VII $^{\circ}{}^{6}_{5}$ =D:VII $^{\circ}_{7}{}^{\circ}$ D:I VII $^{\circ}{}^{6}_{5}$ =F:VII $^{\circ}_{7}{}^{\circ}$ F:I VII $^{\circ}{}^{6}_{5}$ =bA:VII $^{\circ}_{7}$ bA:I VII $^{\circ}{}^{6}_{5}$ =B:VII $^{\circ}_{7}{}^{\circ}$
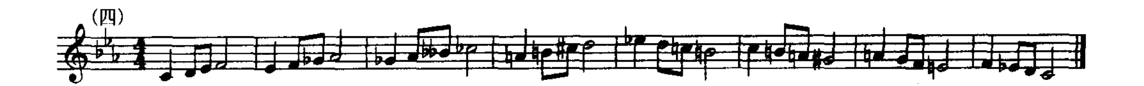
B:I d:VII $^{\circ}{}^{4}_{2}$ =♭A:VII $^{\circ}{}^{6}_{5}$ ♭A:I F:V $^{4}_{3}$ D:V $^{4}_{3}$ I e:V $_{7}$ I B:V $_{7}$ I

练习题第十三集(丁)

利用减七度和弦的等和声关系,演习下列四题!



(四)



和声学问题(八)

59. 由大^{b}B调转到小b调时,应经过什么调?

60. 由小d调转到大^{b}D调时,应经过什么调?

61. 由大D调转到小^{b}e调时,应经过什么调?

62. 由小g调转到大$^{\#}$F调时,应经过什么调?

注意!答以上四题只须举出经过调名及拟用的和弦级数,画一线表示就够了,譬如由D调转到$^{\#}$c调,答如下:

$$D—iii^{7}_{3\#}—b—ii^{7}_{\substack{5\# \\ 5\#}}—{}^{\#}f—ii^{7}_{3\#}—{}^{\#}C$$

63. 用五和弦转调有什么好处?试举例答复!

64. 直接转调的定义与它的必经的手续如何?

65. 横立音发生之后,如不能使它消灭,还有什么法子,可以使它存在亦无妨碍?试举例答复!

66. 什么是和声的反复进行?试举例答复!

67. 上行的半音阶的和法,有一定的方式,试举两例答复!(题目在第一重音与第四重音各一例)

68. 为什么用减七度和弦转调可以省去许多经过调?

69. 与小a调的原位减七度和弦相等的,有几个转位减七度和弦?(答时要注明各调名!)

70. 与小g调的第一转位减七度和弦相等的,有几个转位及原位的减七度的弦?

中　　编
和声外的音

§86. 和声外的音

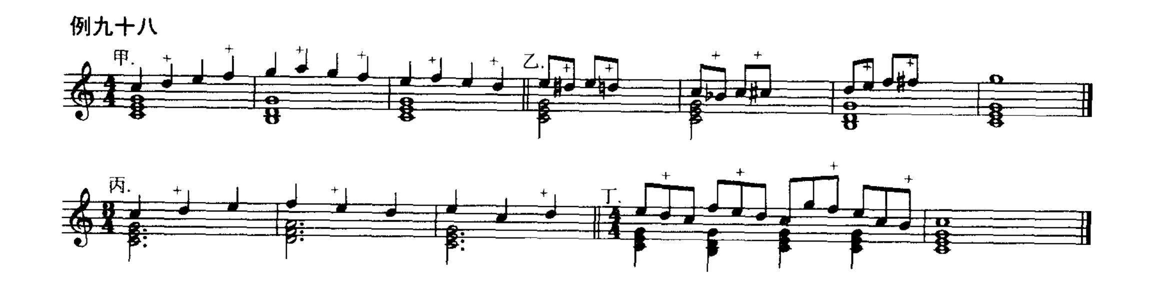
上编所讲曲调里边(在第一重音或第四重音)无论何音,必属于一定的和弦;这类音叫“和弦内的音”或“和声内的音”。这种题目的和法,每音必须用一定的和弦;但是这种和法,只适于荘严或不甚快板的乐句,若遇活泼的乐句,仍用这个法子,就未免过于板滞。本编为补足上编起见,把不属于各和弦的音,分别解释。它们可以同时并用,不独无妨碍,并且可以使曲调多些变化,不至有板滞或单调之感。这些音都不属于上编所讲各种和弦的,总名叫“和弦外的音”,或“和声外的音”(德语叫 Harmoniefreie Toene)。

第十四章　装饰音

装饰音〔Ornamental Tones〕是经过音,助音,倚音,先来音的总名称。现在把它们的用法,说明如下:

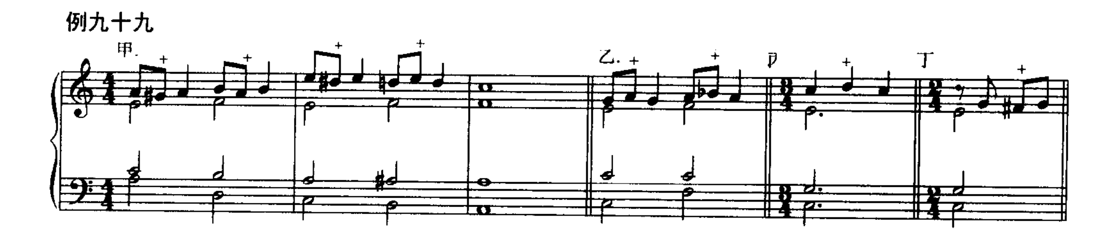
§87. 经过音〔Pasing Tone〕与助音〔Auxiliary Tone〕

经过音是不属于前后两个和弦的音(无论这两个和弦是否同级),来时逐级来,去时亦逐级去,或作大二度的进行(例九十八,甲,丙,丁),或作小二度的进行(即半音,同例乙,第一节第一拍,第二第三节的第二拍),或在轻拍(同例甲,丙),或在下半拍(同例乙),三连音的第二,第三拍,均可用经过音(同例丁),看曲调进行上的需要不同。



助音是经过音的一种,或在每拍的下半拍,或是三连音的第二个音,或三拍子的第二拍。它同前后两音,无论作大二度或小二度的进行,但是这两音,必须完全相同。这就是助音与经过音不同的地方。因为它不过用来帮助曲调的变化而已,所以叫“助音”。例九十九有 + 号的都是助音。

例九十九
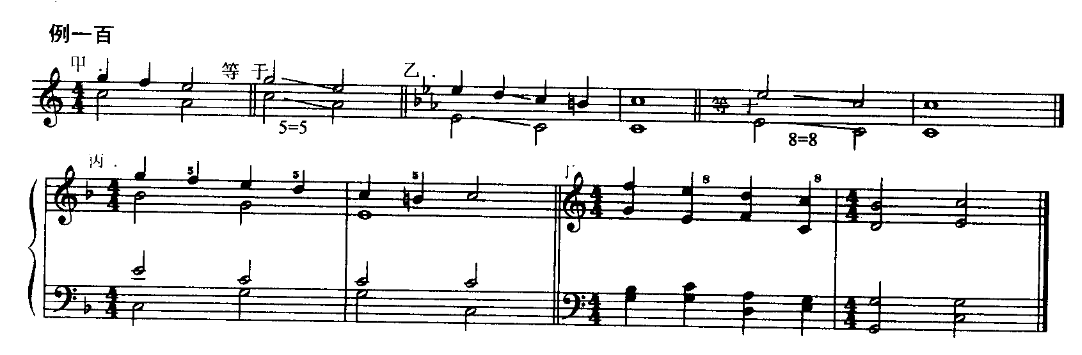


但是这音如在上半拍时,就成了倚音(同例丁的#f 音。倚音见第 90 款)。

四部曲里边常有插入经过音的时候,但在重拍上如有五度平行或八度平行,其音(指轻拍)虽有经过音插入,奏起来还是同没有一样(例一百甲,乙),所以还是不可用;假使五度或八度平行在轻拍时,就无妨碍(例一百丙,丁)。因此索性定出一个五度八度平行与经过音有关系的原则如下:

第二十四条　在重拍上的五度平行或八度平行,其间虽有经过音插入,仍不可用。

例一百



练习题第十四集(甲)

插入经过音及助音的练习,每题须分五次做:

第一次　先把第四重音指定和声的题目和起来(如例 101 甲);

第二次　将前例(101 甲)的第一重音全改用 1/4 音符(末节除外),其间尽量插入经过音及助音,第四重音完全不动,内声遇有必要时,亦可改用两个 1/2 音符(或四个 1/4 音符),或改变它的位置(广位改为狭位,狭位改为广位),但和声不改变(例 101 乙);

第三次　第二重音做法如例 101 乙的第一重音,第一第三重音的和声仍不改变,但可改变它的位置,第四重音完全不动(如例 101 丙);
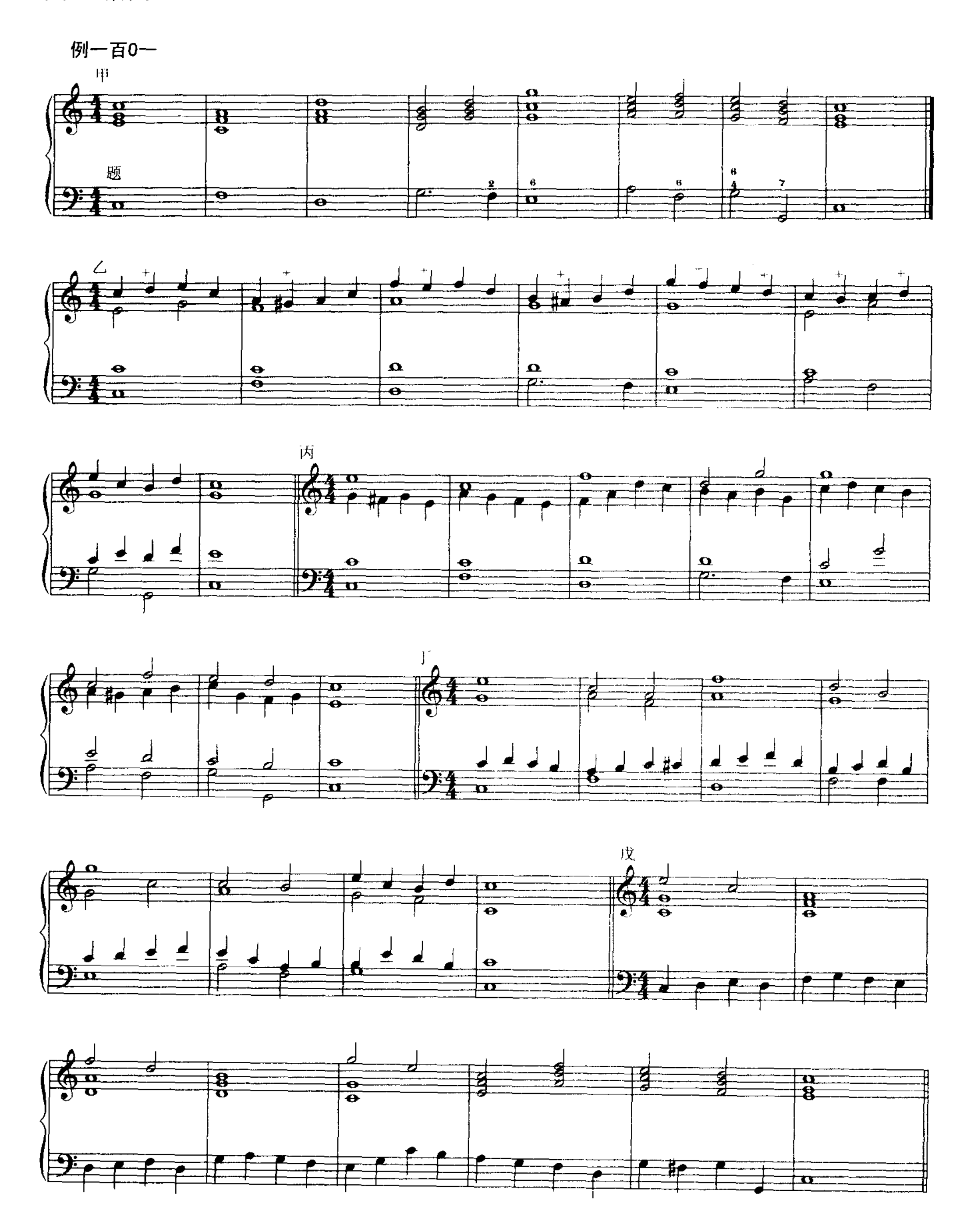
第四次　第三重音做法如(乙)例,但第一,第二重音的和声仍旧不改变,第四重音完全不动(同例丁);
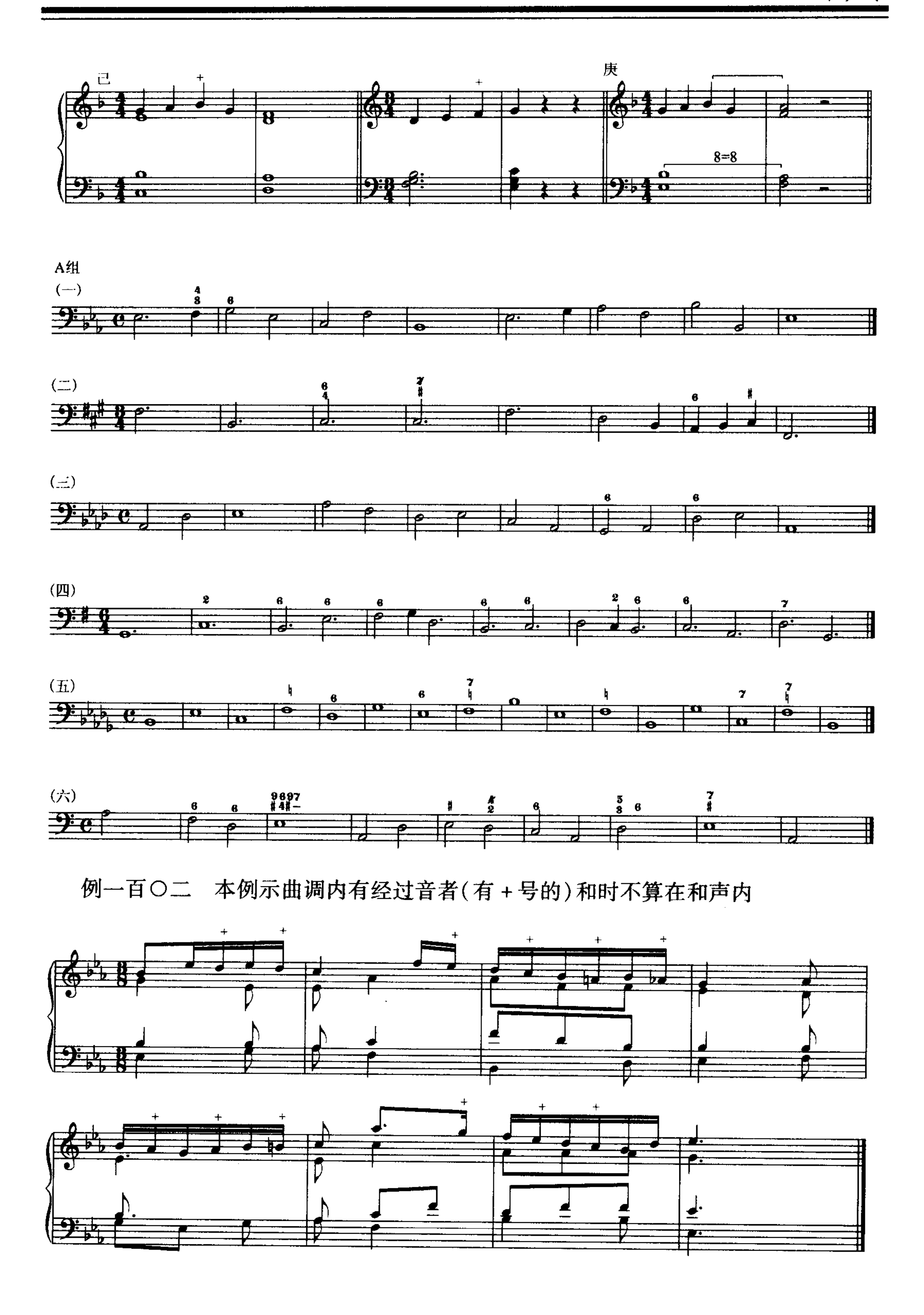
第五次　第四重音全改用 1/4 音符(末节除外),每节的第一拍,要用题目指定的音,其余做法如前三例,上边三重音的和声仍不改变(例 101. 戊)。

注意!演习这集题目,常有重用四和弦的七度音,如例已,但不可做成例(庚)的样

子,因为这里第一节的第一,第三重音与第二节的第一第三重音,在重拍上作八度平行。有时七度和弦的三度音亦可省去(同例乙.丙.第四节的第四拍)或重用(同例丁.第四节的第四拍)。

例一百0一





例一百〇二　本例示曲调内有经过音者(有＋号的)和时不算在和声内

B组　　先指出下列各题的经过音，用+记号记住，和时不必把它们算在和声里边。（参看例102）

（七）

（八）

（九）

（十）
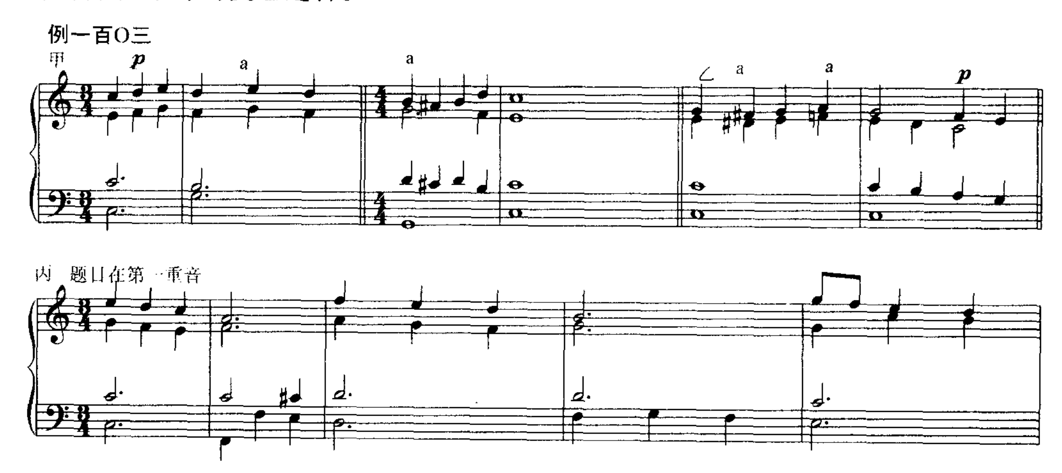
（十一）
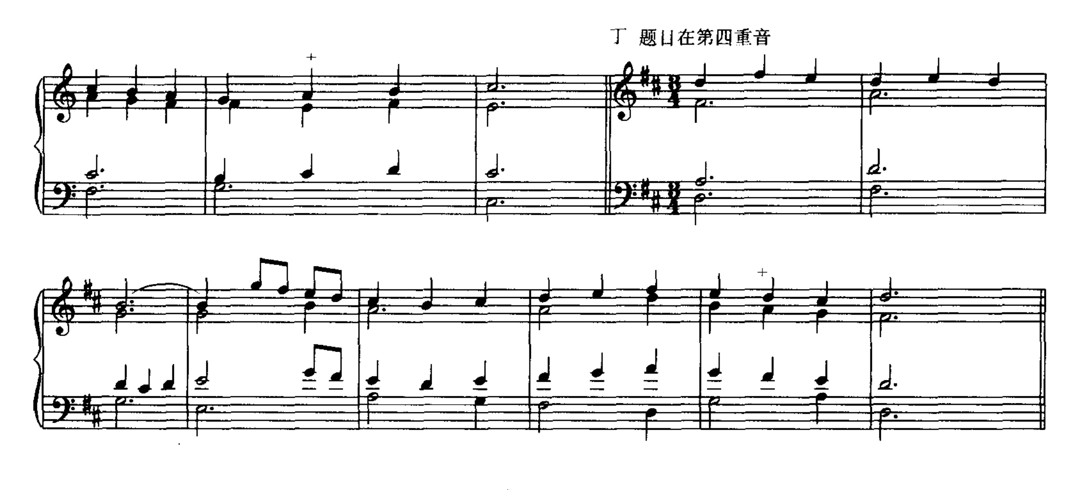
I

II

§88. 复经过音与复助音

经过音与助音有时可以在两三重音同时并用，只要不犯以前的原则，便无妨碍；不过这种复经过音与复助音，普通以作成三度或六度音程的为最宜用，例103.（甲）是在六度上作成的复经过音（第一节P）与复助音（第二第三节a）；同例（乙）是在三度上作成的复助音（首节的a）与复经过音。





练习题第十四集(乙)

(A 组)照例 103. 丙. 丁. 做法,学习下列各题! 第三,第四两题上有 3 字及#号右边有横(一)处,宜用复经过音或复助音。

(一)

(二)

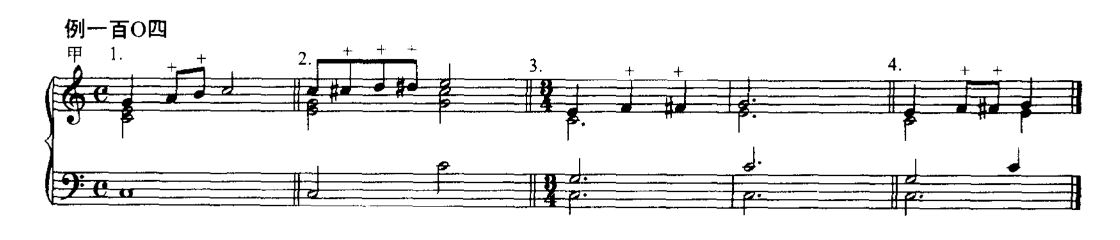
(三)
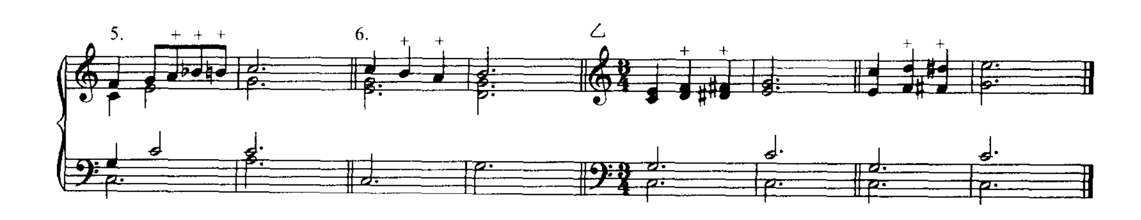
(四)

§89. 连续几个的经过音
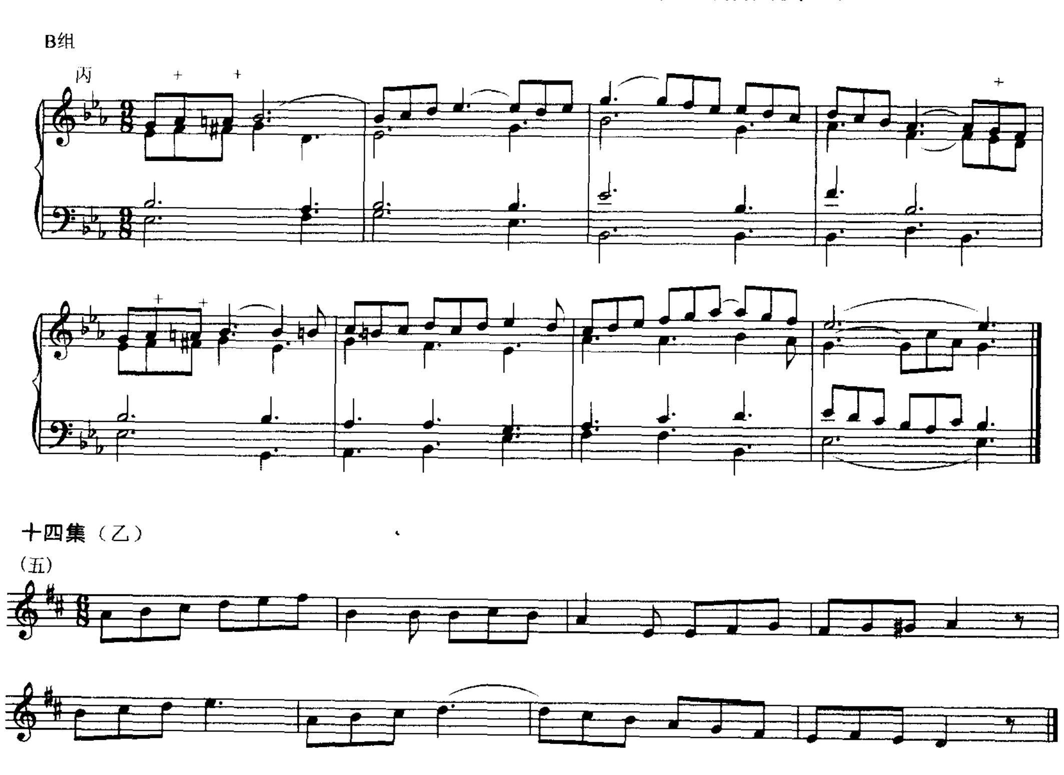
经过音常有连续用几个的，但无论上行下行，必须逐级进行，如例104(甲)的1.3.4.6.连续用两个经过音；同例2.5.连续用三个经过音；同例(乙)连续用复经过音两次。
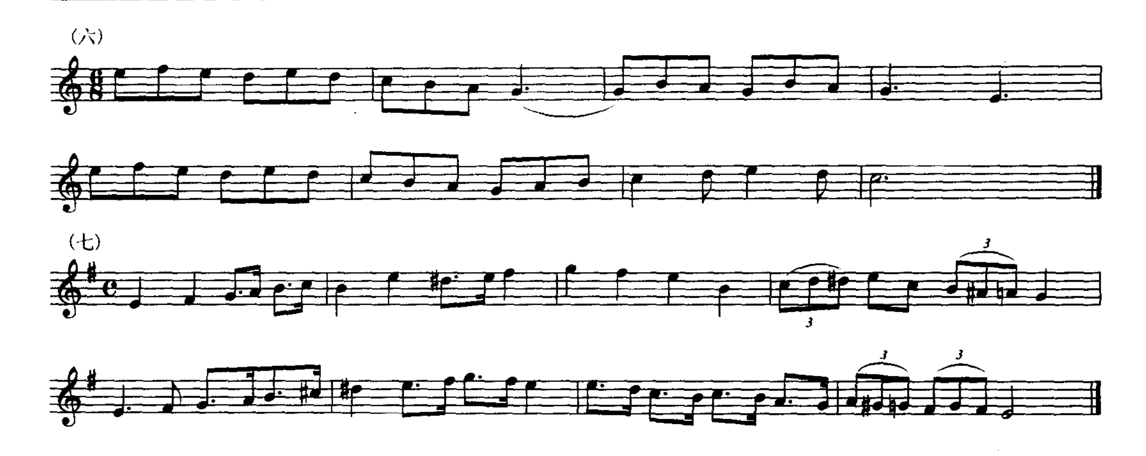
例一百O四





(B组)下列五，六，七，题可以照本例丙的做法演习！
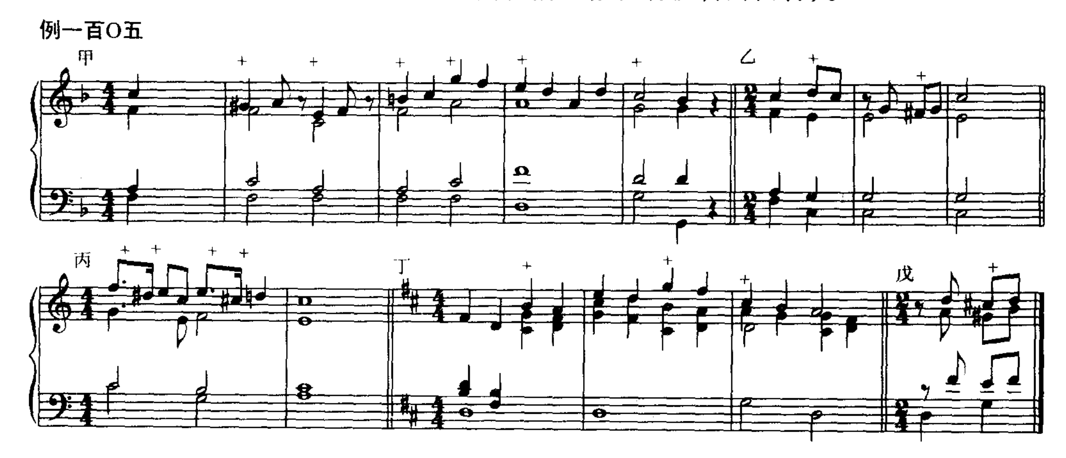




§90. 倚 音（Appogiatura）

倚音亦是和弦里边所无的音，来时或跳进（例105.甲）或级进（例105.乙），去时必定级进；在重拍（例105.甲，丙，丁）轻拍上（同例乙，戊）都有此种音，不过以在重拍的居多，用在轻拍时，也限于上半拍，否则同经过音没有分别的了。倚音有时连用几个（例105.丙，）有时几重音一齐用（例105.丁，戊）。倚音必须级进解决（留音亦然，见次章），所以亦有理论家把它编入"直进的留音"里边（在前一拍没有预备的留音）。

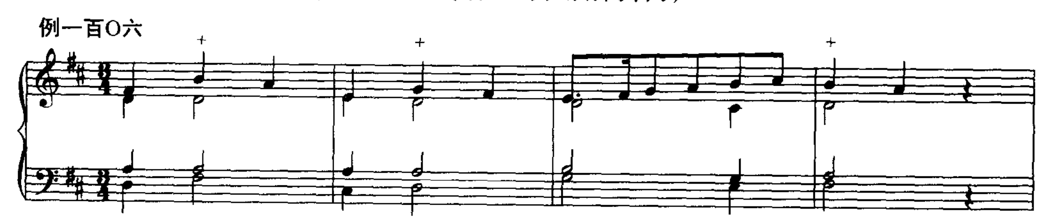
例一百O五



练习题第十四集（丙）

下列各题照例一〇六做法学习！（有＋号处用倚音！）

例一百O六



(一)

(二)

(三)

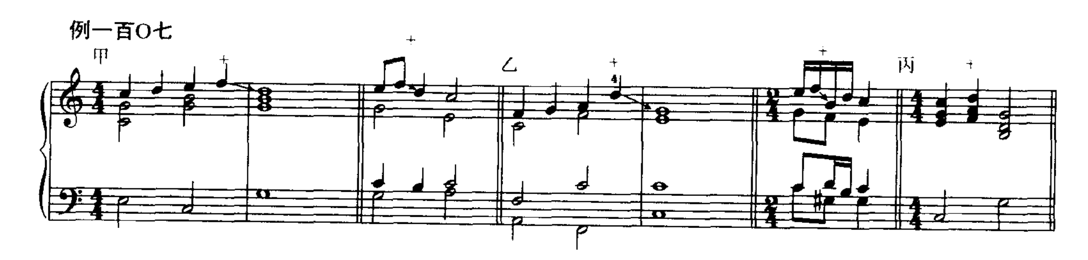
(四)

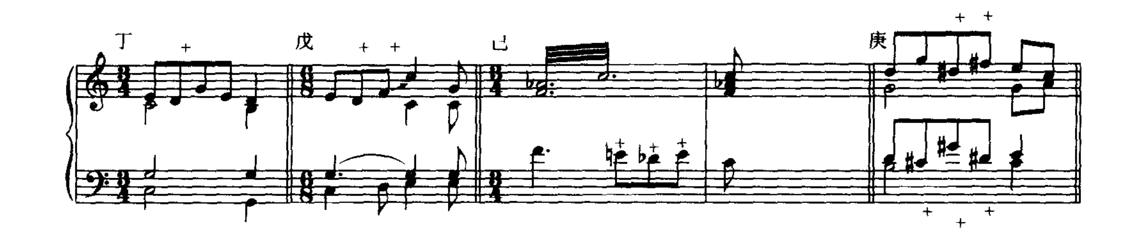
§91. 换音(Changing Tone)

换音亦是不属于前后两个和弦的音,来时以级进为主(有时亦有跳进,如例107.庚),而必在轻拍或重拍的下半拍,去时或跳三度(例107.甲,已),或跳四度(同例丁),或跳五度(同例乙,丙,戊),亦有级进的(同例庚)。换音不用解决,它在乐曲上,可以使曲调的一部,临时有些改变,不至犯了单调的毛病,所以有"换音"的名称。

换音亦有一连用两个(同例戊)或三个的(同例已,庚);亦有两重音一齐用的,如例庚的第一,第三重音#c,#d,#f的音与例丙,第二拍的f,a两音。

例一百O七
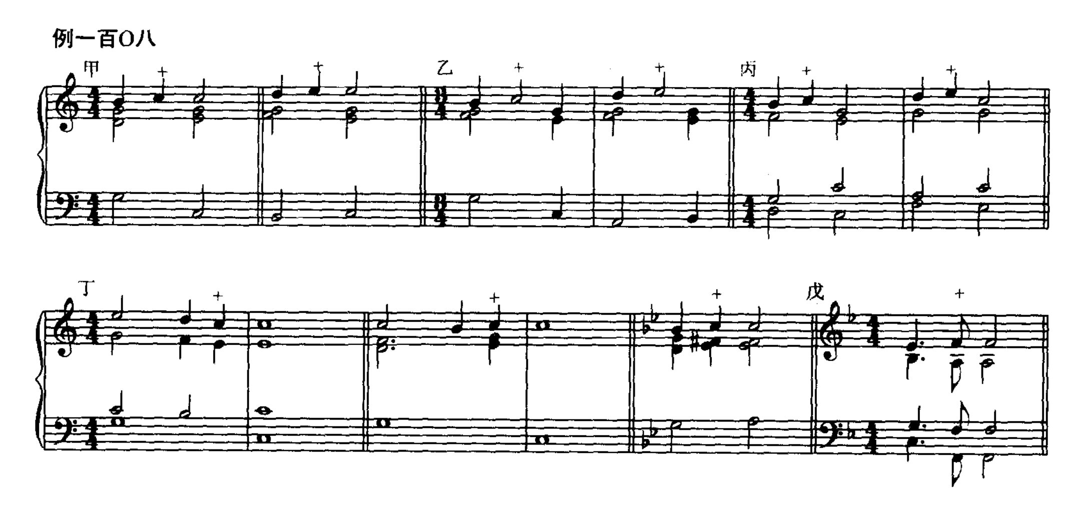




§92. 先 来 音(Anticipation)

本来属于第二个和弦的音,提前用在第一个和弦里边的时候,便是“先来音”。先来音来时多在轻拍上,有时与后来的音完全相同(或连或不连,例108.甲,乙),有时与后来的音不在同一重音上(同例丙),有时两三重音一齐用(同例丁);但是各重音若一齐先进来(同例戊),就失掉先来音的特性,因为各重音既然全来就无先后的区别,所以这种音不能算是先来音。下例有+号处均是先来音(戊例除外)。
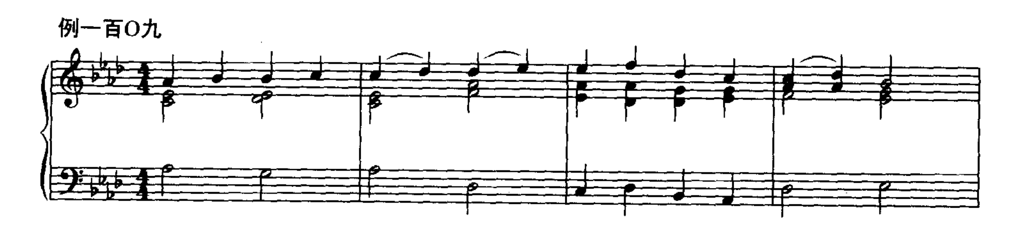
例一百O八
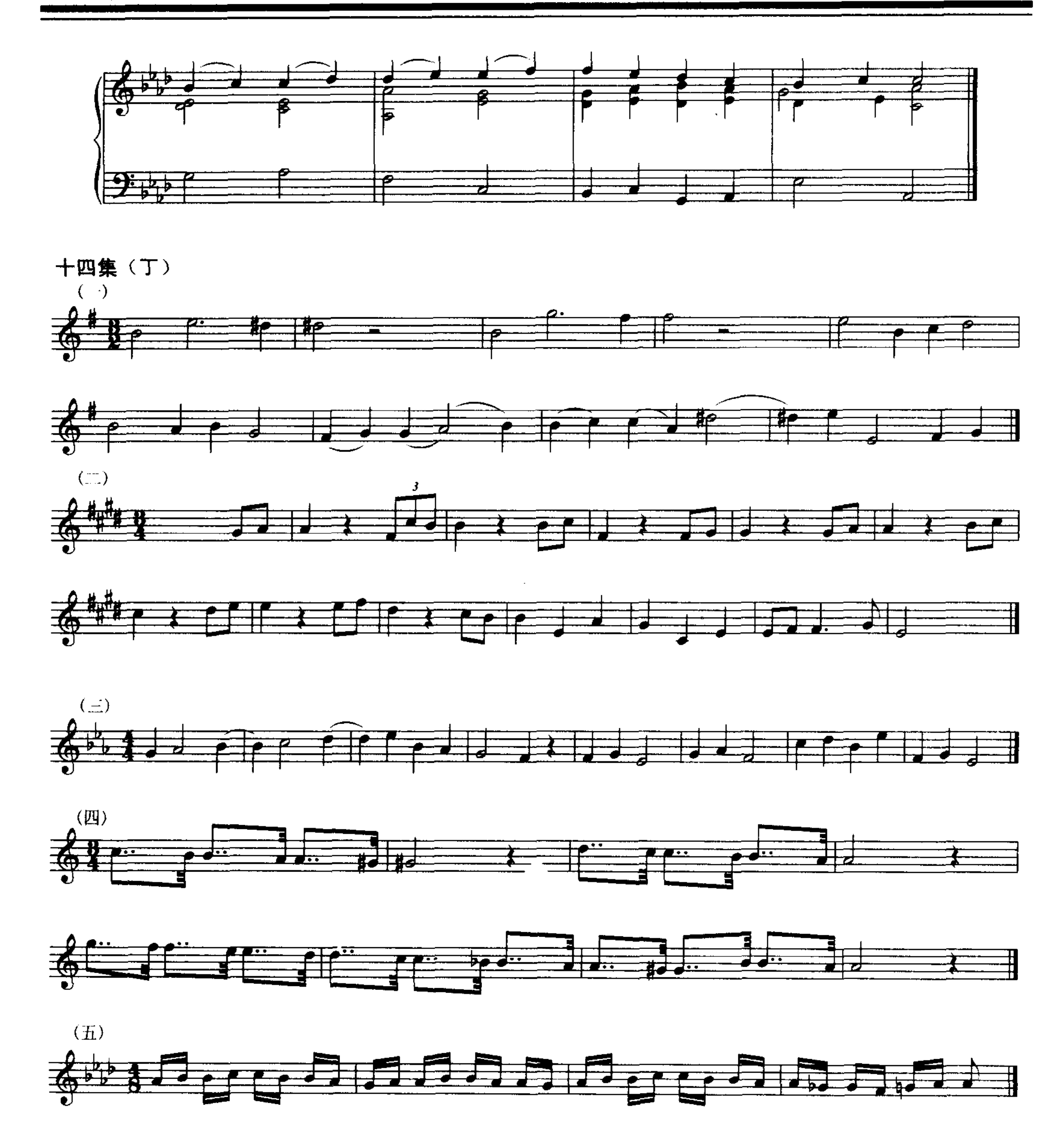


练习题第十四集(丁)

照例一百〇九做法演习本集各题

例一百O九





第十五章　留音 Suspension

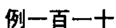
§93. 什么是留音？

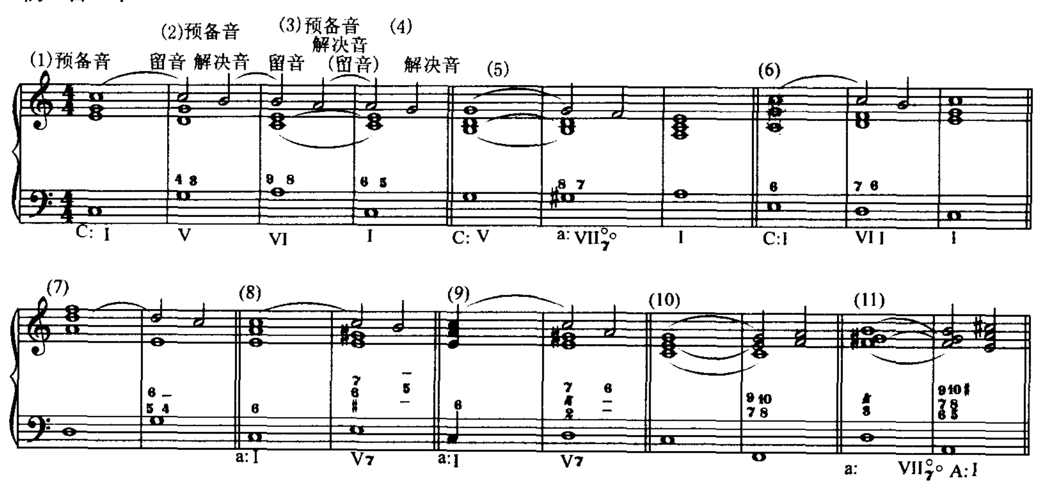
由甲和弦进行到乙和弦的时候，甲和弦的音还留着一个（或不止一个）在乙和弦里边的就是留音；因为这音不属于后来的和弦的（指乙和弦），是从上一个和弦（即甲和弦）留下来的。譬如例110. 第二，三，四节第一重音的 $c^2b^1a^1$ 音都是从第一，二，三节的和弦留下来的。

§94. 留音的记法

留音是不协和音的一种，所以要解决（解决法见§95，97，98 款），解决的音普通比留音低一级（大二度）或半级（小二度），亦有比留音高半级的。（说明见后）

留音的记法，先看它本身对于第四重音是第几度音程，先把度数记在低音谱表之上，再看它的解决音对于第四重音是第几度音程，亦把度数记在留音的右边，譬如例 110. 第二节的留音 c 对于第四重 g 音是四度，它的解决音对于第四重音是三度，所以单用 4，3 两字记在 F 谱表（即低音谱表）之上；同例第三节的留音与解决音，九度与八度，用 9 8 两字记上；同例第四节的留音与是解决音，是六度与五度，用 6 5 两字记上；同例〔5〕的留音与解决音，是八度与七度，用 8 7 两字记上；同例〔6〕的留音与解决音，是七度与六度，用 7 6 两字记上；同例〔7〕的留音与解决音，是五度与四度，用 5 4 两字记上，该例包含两个和弦，前一个是六度和弦，后一个是四六和弦，所以记上 5 4 之外，还要加记一个 6 字，6 字右边记一小画就够，不必再记一个 6 字了。【同例〔8〕〔9〕也是同样记法】同例〔9〕第二节记的是二四和弦，左边的 7 字，是表示留音，并不是原位七度和弦；同例〔6〕的 7 字，亦是一样。


例一百一十



留音亦有上行解决的，并且有两重音以上的，譬如例 110 的〔11〕上部三重音都是留音，最上两重留音上行解决，第三重音上行解决，所以它的记法是$\begin{smallmatrix}9\,10\#\\7\,8\\6\,5\end{smallmatrix}$。

§95. 留音的进来与解决法

关于留音的进来与解决法的原则如下：

第二十五条　关于留音的进来与解决法分作五项：

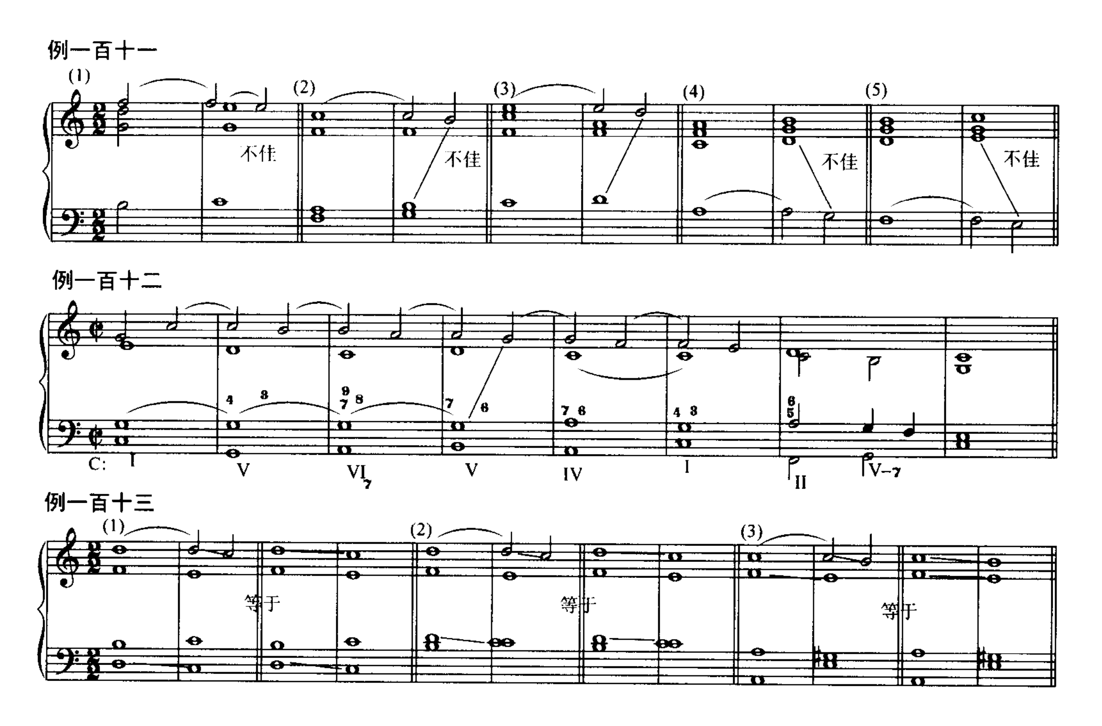
（一）留音的进来，多在每节的重拍，未进来之前，须先在前一节或前一拍预备。预备音普通比留音长（例 110. 之 1，5，6，7，8，10，11 节），或与留音一样长（同例之 2，3，4 节），比留音短的甚少（同例 9.）；

（二）留音与预备音须同在一重音上，普通须用连线连结起来；

（三）解决音与留音亦要同在一重音上，这音只可在第四重音再用一次（但如系变宫音仍不可重用，例110〔2〕〔6〕之b音），在别重音不得再用。（例110.之10.11.与例111.之3.示解决音在第四重音重用一次，例111之1.在第二重音重用，同例2.在第三重音重用均不佳，例112.第四节的g音亦在第三重音重用一次，但无妨碍，因为第三重音的g音，是从上几节延长下来的，所以不觉得突兀）。

（四）留音的解决法以向轻拍逐级下行为原则（上行解决法，第98款再详述）；

（五）因为留音而延迟了的八度平行（例113之1.2.）与五度平行（例113之3.）仍不可用。



例一百十四示演习留音之法，演题时有几点要注意的，就是：

（1）要把各和弦的级数用大小罗马数目字记在题目下边，但有留音的和弦，不必解剖！

（2）转调地方亦要用大小拉丁字母注明；

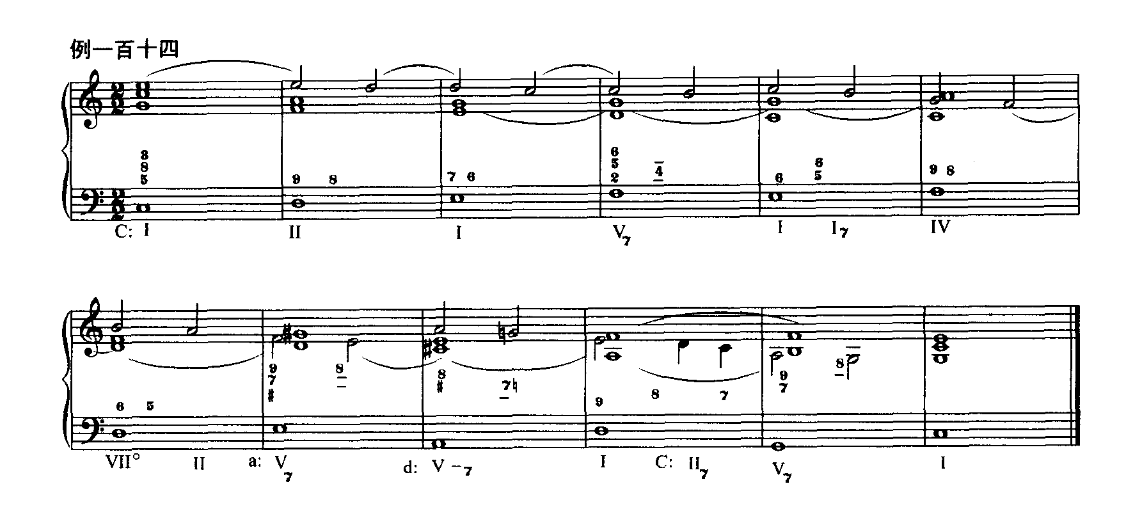
（3）题目上记的数目字不过是一种谱上音位的机械的表示；

（4）凡有留音地方，须用连线⌒与预备音连结起来；

（5）第六，第八，第十节的留音都在第二重音，第十一节的留音在第三重音，第二，第三，第四节的留音在第一重音。

此外第三节的7字是留音，并不是C调第三级上的七度和弦，第十节的9 8 7三字，只有一个9字代表留音，8字是解决音，不是第二个留音。

例一百十四



练习题第十五集(甲)之A组

A组

(一)

(二) 广 狭

(三)

(四) 广 狭

(五)

(六)

(七)

(八)

(九)

(十)
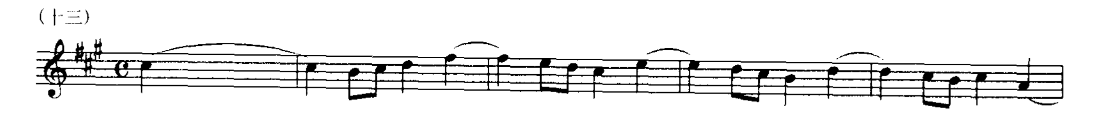
(十一)

(十二)

例一百一十五(本例题目及留音均在第一重音)

B组,以下四题照例115演习,留音均在第一重音有连线的重拍上,

(十三)



(十四)

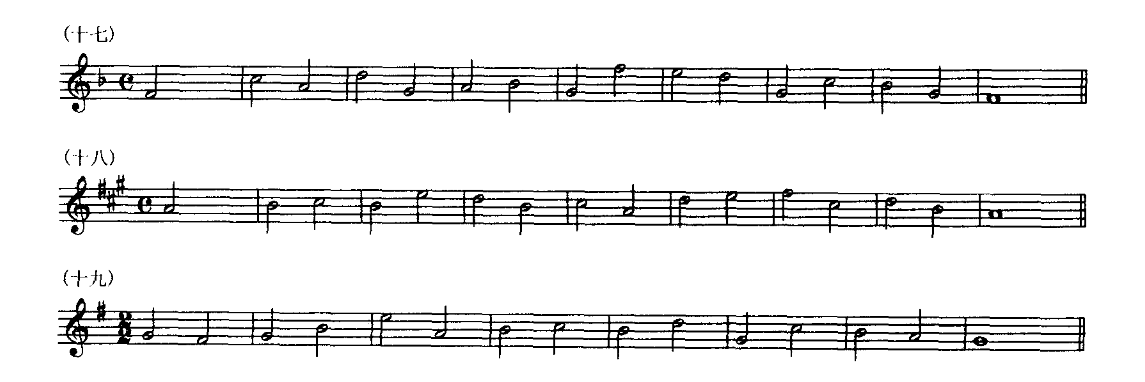
(十五)

(十六)

例一百十六 （本例题在第一重音上留音放在第二第三重音

C 组，以下三题照例 116 做法，留音须放在第二或第三重音！

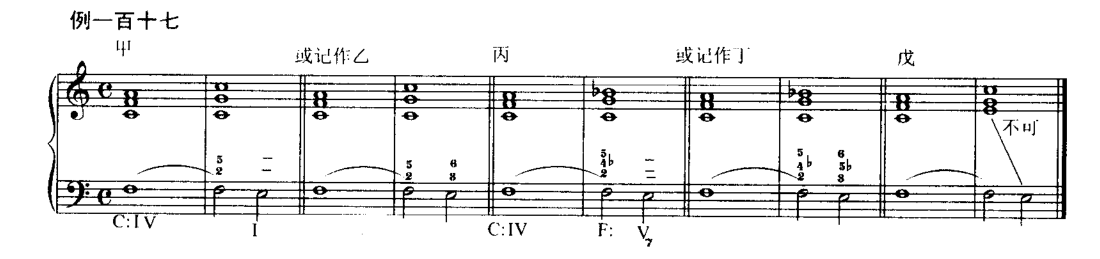
练习题第十五集（甲）C 组



§96. 在第四重音的留音

留音在第四重音时，上部三重音的位置，还是从第四重音起算，譬如例一百十七(甲)的 f 音是留音，上边只记$\substack{5\\2}$两字，表示这个和弦的上三重音，只有从 f 音起算到第二度与第五度音，它的解决和弦，单记两小画就够了，如$\substack{5-\\2-}$；同例(丙)$\substack{5-\\4\flat-\\2-}$亦是一样，右边的两三画，同时就表示解决前一个和弦的，如要详细记谱时，可用$\substack{56\\23}$替代$\substack{5-\\2-}$(同例乙)用$\substack{5\\4\flat\\2}$ $\substack{6\\5\flat\\3}$替代$\substack{5-\\4\flat-\\2-}$(同例丁)，亦无不可。根据原则第二十五条第三项，解决音在第四重音时，不得在上三重音再用，所以例 117.(戊)的 e 音不得重用，要照同例(甲)做法方合。

例一百十七



练习题第十五集乙(A组)

十五集乙(A组)
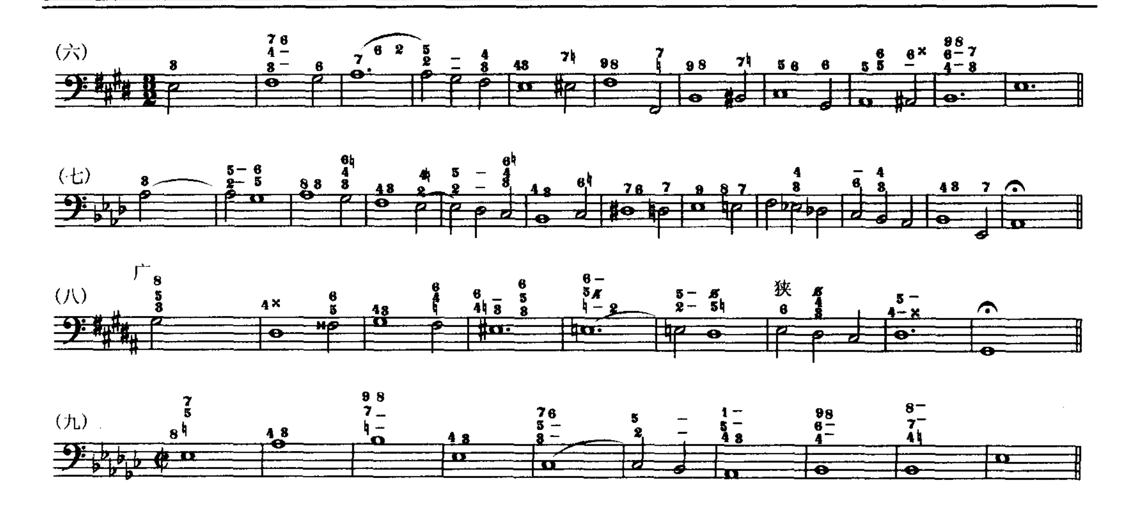
(一)

(二)
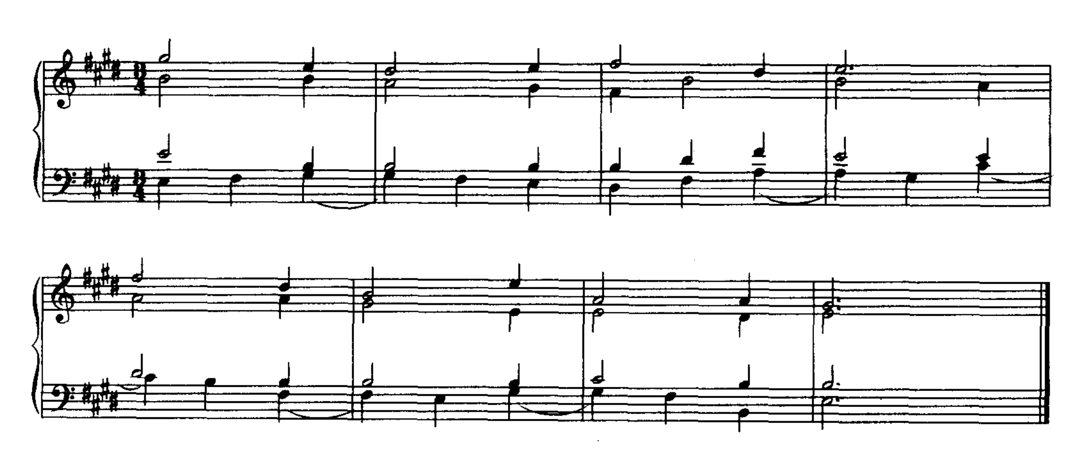
(三)

(四)
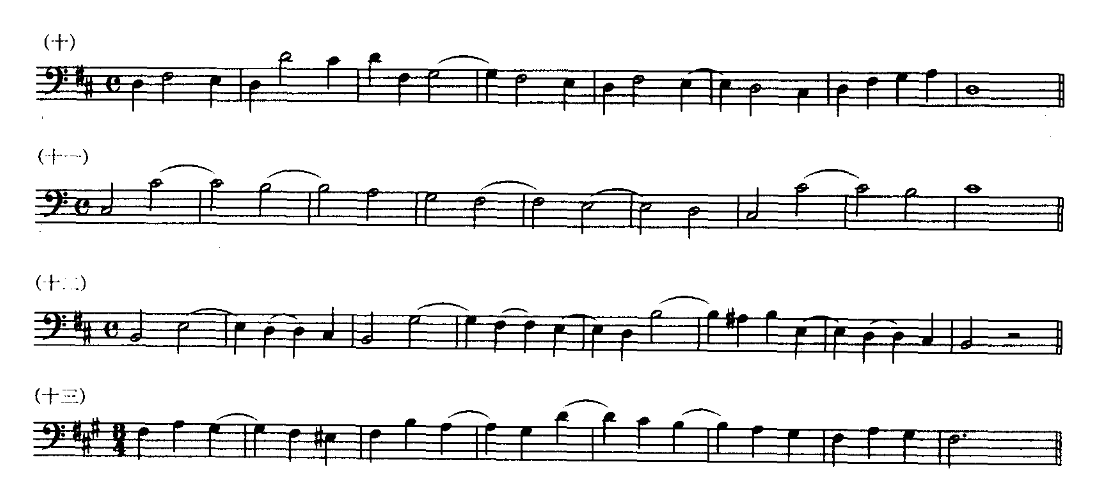
(五)
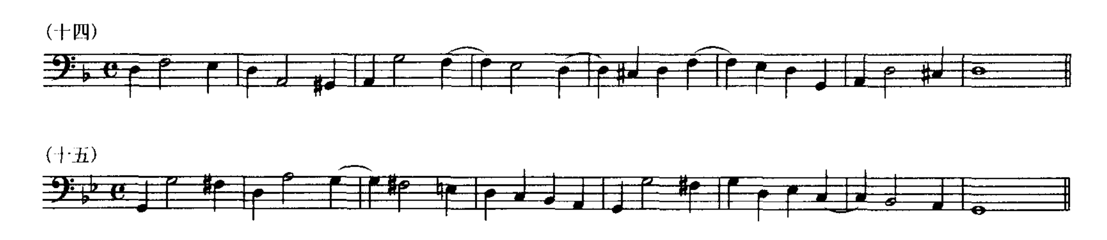


例一百十八(本例题目在第四重音上)



B 组,以下六题照例一百十八做法,有解决音处须用六度和弦抑须用转位七度和弦,由学者自定。

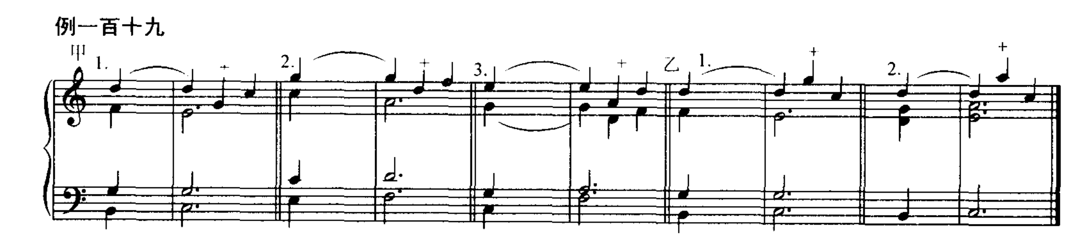




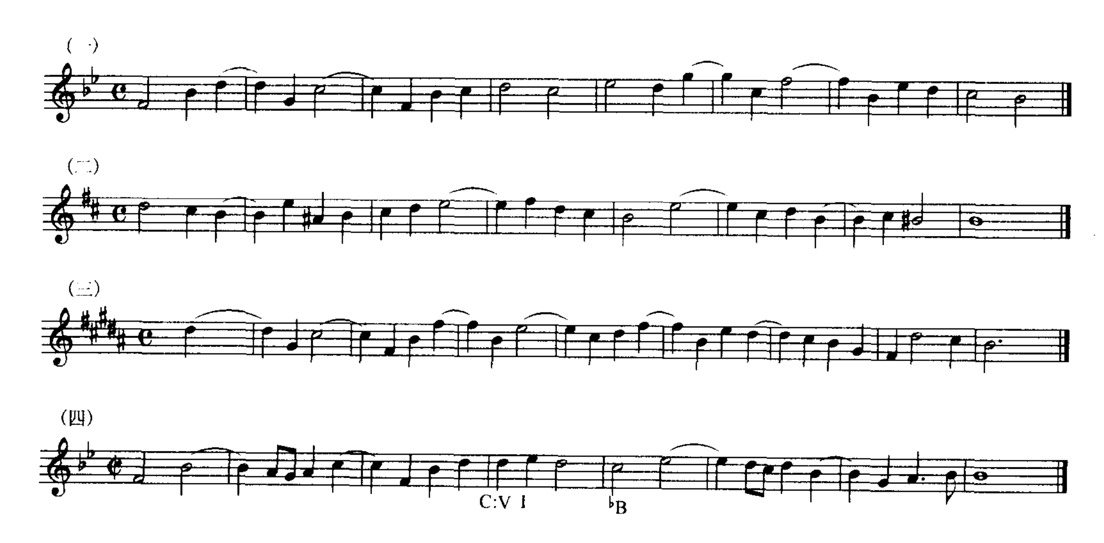
§97. 留音的延迟解决

在留音与解决之间，插入一音，属于解决和弦的，留音的解决，因此就延迟了。这种做法，就是“留音的延迟解决”。

例一百十九(甲)插入的音在留音的下方，同例(乙)插入的音在留音的上方，(甲)例3. 插入的音并且有两个之多，〔a,d.〕因为这例的留音亦有两个〔e,g.〕。



练习题第十五集(丙)

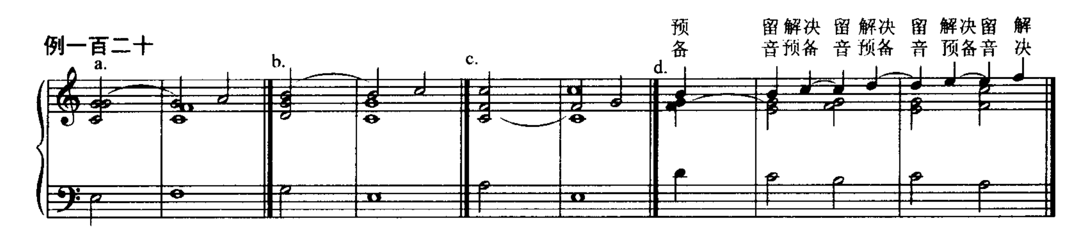


§98. 上行解决的留音〔Retardation〕
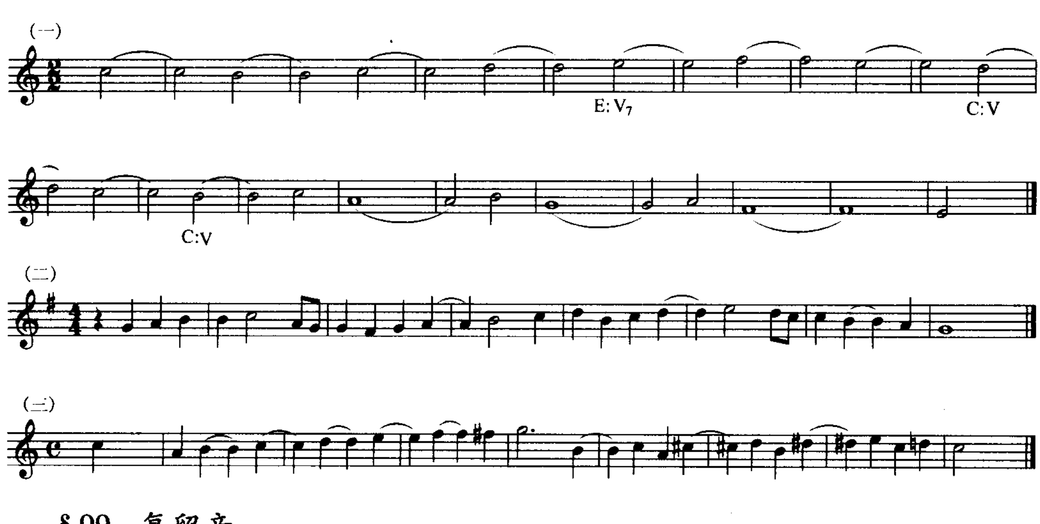
以前讲的留音，均要下行解决，这种解决法用得最多，但有时依曲调与和声性质的关系，留音亦有须上行解决的。这种留音名为“上行解决的留音”〔Rising Suspension〕，亦名“反向的留音”(Inverted Suspension)例一百二十〔a〕留音上行向解决和弦的三度音解决，

〔b〕上行向底音解决,〔c〕上行向五度音解决,〔d〕解决音同时亦是预备音。

例一百二十



练习题第十五集(丁)



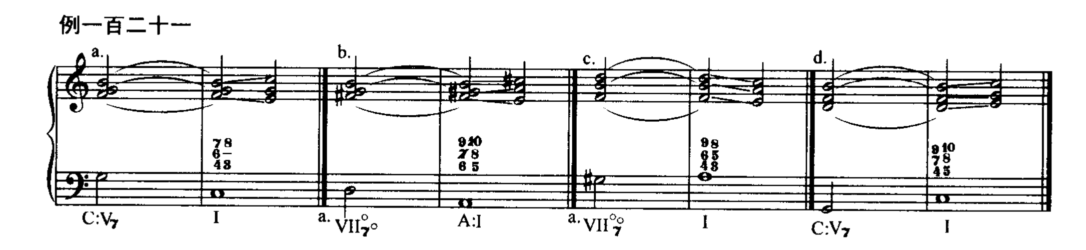
§99. 复留音

复留音的解决,普通兼用上行下行两法(例 121. a. b.),但亦有完全下行解决(同例 c)或完全上行解决的(同例 d)。
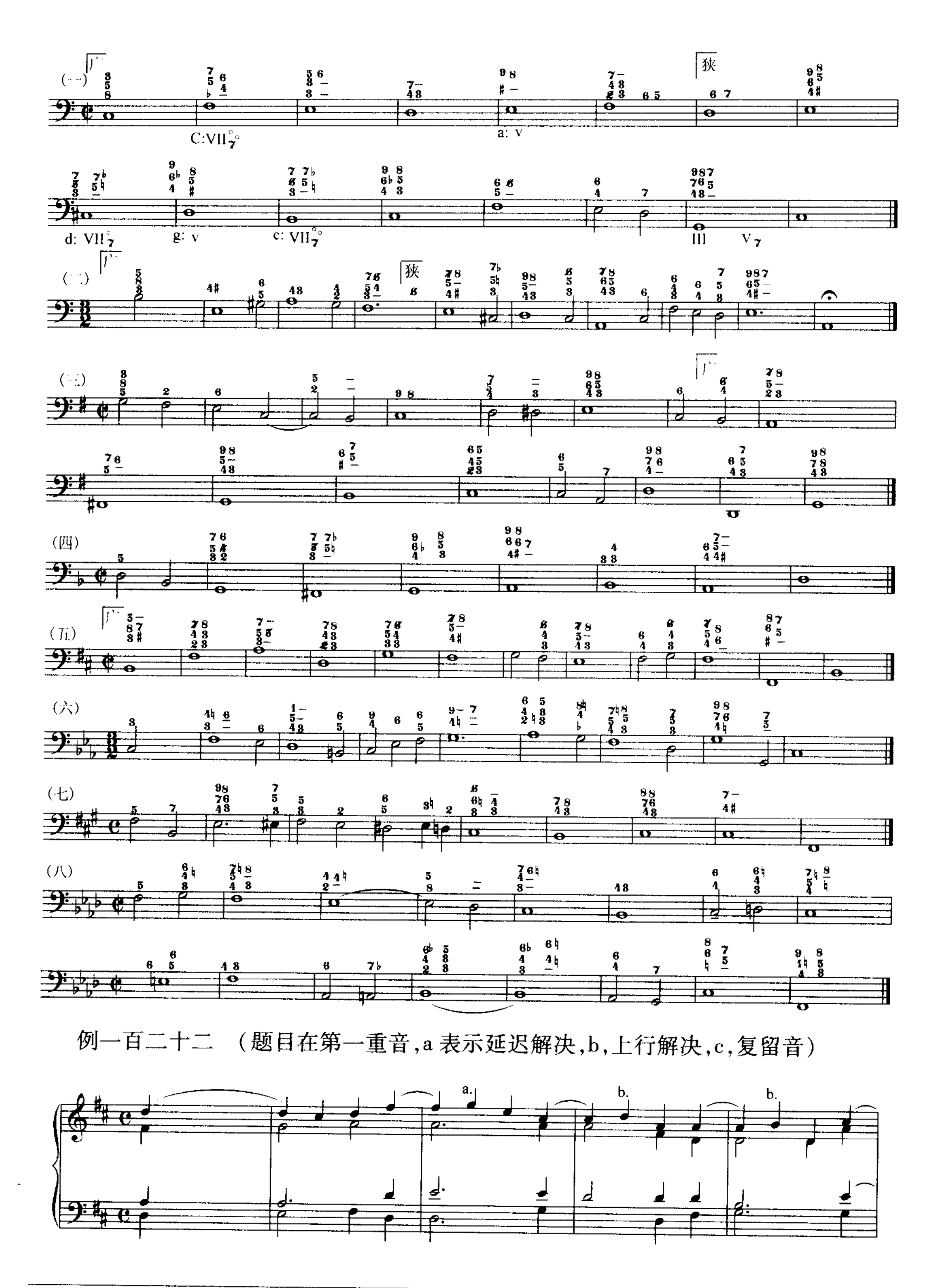
复留音的记法,须将较大的数目字记在上边,较小的数目字记在下边,如例 121. 之〔b〕记作$\begin{smallmatrix}9\,10\\7\,8\\6\,5\end{smallmatrix}$,〔c〕记作$\begin{smallmatrix}9\,8\\6\,5\\4\,3\end{smallmatrix}$,〔d〕记作$\begin{smallmatrix}9\,10\\7\,8\\4\,5\end{smallmatrix}$。

留音的上行解决,大概因有回宫的关系,有时为不犯原则第二十五条第三项起见(不使解决音在第二,第三重音再用),亦不能不上行解决,如例一百二十〔a〕。

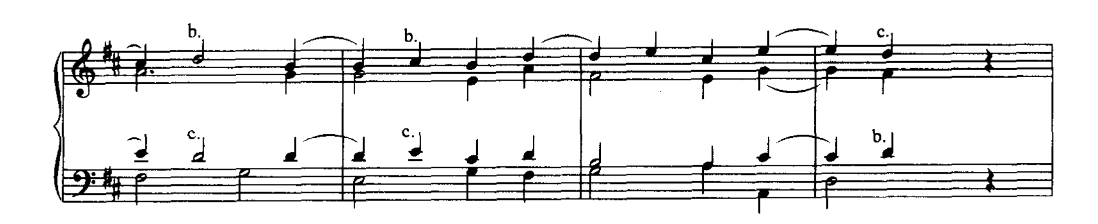
例一百二十一



练习题第十五集(戊)



例一百二十二 （题目在第一重音,a 表示延迟解决,b,上行解决,c,复留音）



第九题从第二节起，在每节重拍上试插入复留音！插入之后，原来每节的头一个音符，须改为四分一音符。第十题以下有+号处用复留音。

练习题第十五集(戊)续表

(九)

(十)

(十一)

(十二)

(十三)

(十四)

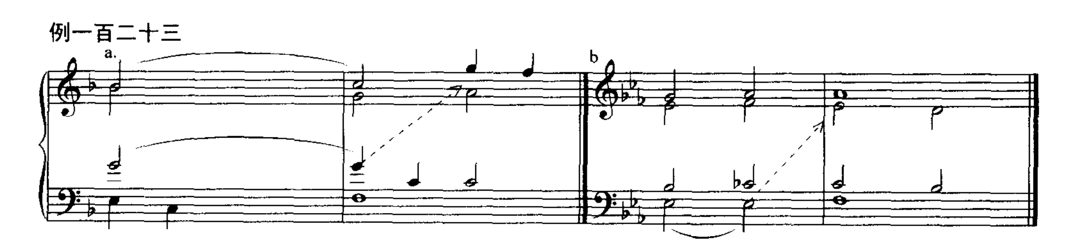
(十五)

(十六) 留音之前须用减七和弦 VII°_{7}。

♭B: VII°_{7}　A: VII°_{7}
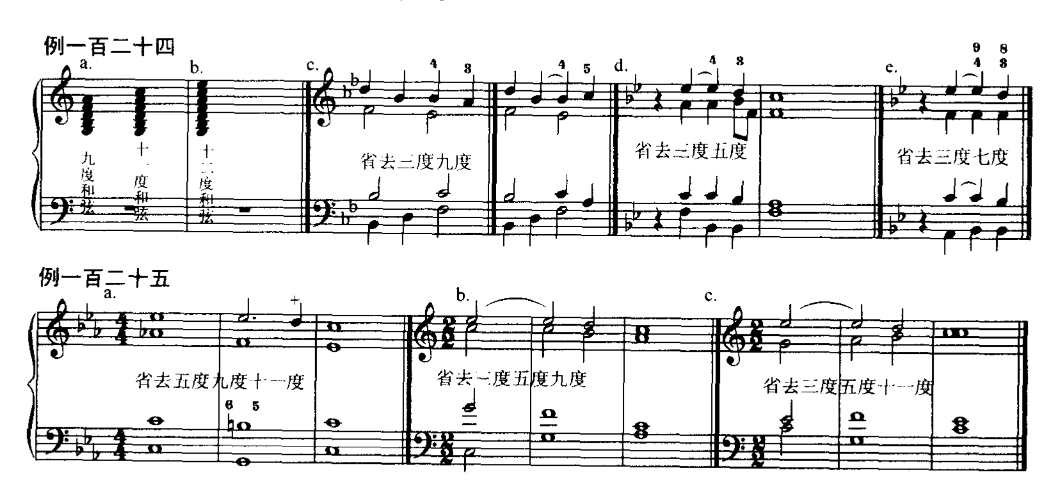
§100. 从别重音取来的留音

依照第二十五条原则第二，第三项，留音与预备音，解决音均须在同一重音上；但对于这两项，亦有极少数的例外，就是：留音可以从别重音取来，即在本重音上解决它，不过这种用法很少，譬如例一百二十三〔a〕的留音 g^2，是从第三重音 g^1 取来，用在第一重音上，即在第一重音上解决它；同例〔b〕的留音 $^{\flat}e^1$，是从第四重音取来，在第二重音上解决。



§101. 十一度和弦与十三度和弦

在九度和弦之上，再加上一个三度音，便是十一度和弦，又名六和弦(例 124. a.)；在十一和弦之上再加上一个三度音，便是十三度和弦，又名七和弦(124. b.)；但是在四部曲只能用四个音，所以在十一度和弦，必须省去两个音，在十三度和弦，必须省去三个音。这两种和弦，普通还是当作留音用的最多，当作十一或十三和弦用的甚少。本书还是采用多数的主张，把这两种和弦，编入留音里边。例一百二十四，示十一度和弦当留音用法；例一百二十五，示十三度和弦当留音用法。



和声学问题(九)

71. 什么是和声外的音？
72. 经过音与倚音的分别如何？
73. 什么是助音？试举例答复！
74. 什么是换音？试举例答复！

75. 什么是先来音？试举例答复！

76. 什么是留音？试举例答复！

77. 关于留音的原则如何？

78. 留音的延迟解决如何做成？

79. 何种留音要上行解决？

80. 留音如何可以从别重音取来？

81. 什么是十一度和弦？

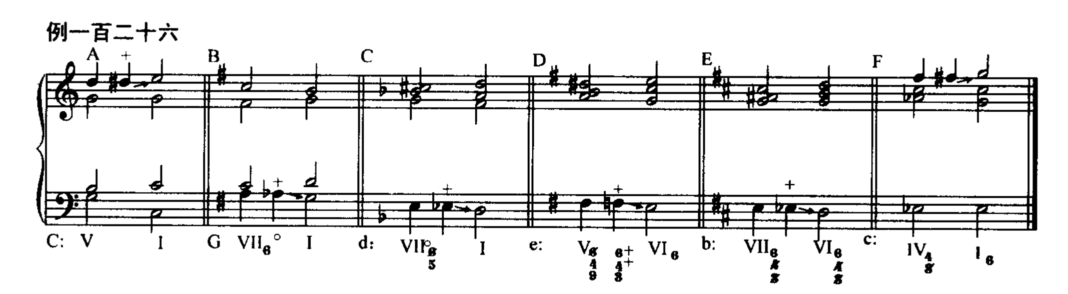
82. 什么是十三度和弦？

第十六章　变和弦（Altered Chord）

§102. 变和弦的定义与解决法

和弦里边忽然有一两个音临时升高或降低半音的时候，和弦的性质，当然发生变动，并且因此变成不协和音（单独尼亚波里六度和弦除外，见104款），所以这种和弦叫"变和弦"。变和弦里边临时升高降低的音，都属于本和弦以外的，所以解剖这种和弦，不必把这些变音算在里边。譬如例一百二十六各节里边有+号处，都是临时升降的音。

例一百二十六



和弦里边既有变动，就有解决的必要。关于解决变和弦的原则如下：

第二十六条　变和弦内临时升高的音上行解决（例126. A. 之♯d音与F. 之♮f音）；临时降低的音下行解决（例126. B. 之♭a，D. 之♮f，C. E. 之♭e）。

上例所举不过变和弦的数种，它们的名称如下：〔A〕有增五度的三和弦；〔B〕增六和弦；〔C〕增五六和弦；〔D〕增三四和弦；〔E〕有倍增四的三四和弦；〔F〕增二四和弦。

变和弦约分三大类：

（甲）有变音的三和弦（第103至107款）；

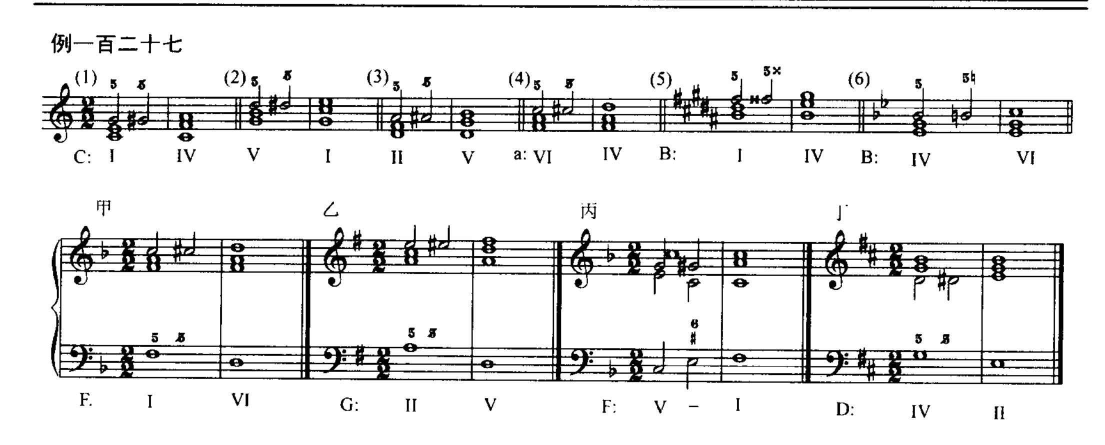
（乙）有变音的四和弦（第108至113款）；

（丙）有变音的五和弦（第115款）。

§103. 有增五度音的三和弦

这种三和弦的增五度音，属于经过音一类，所以解剖时不必算在和声里边（例127内有增五度音的三和弦均没有解剖），不过在题目上边普通要记5̸ 5×或5 ♮，等号。

例一百二十七
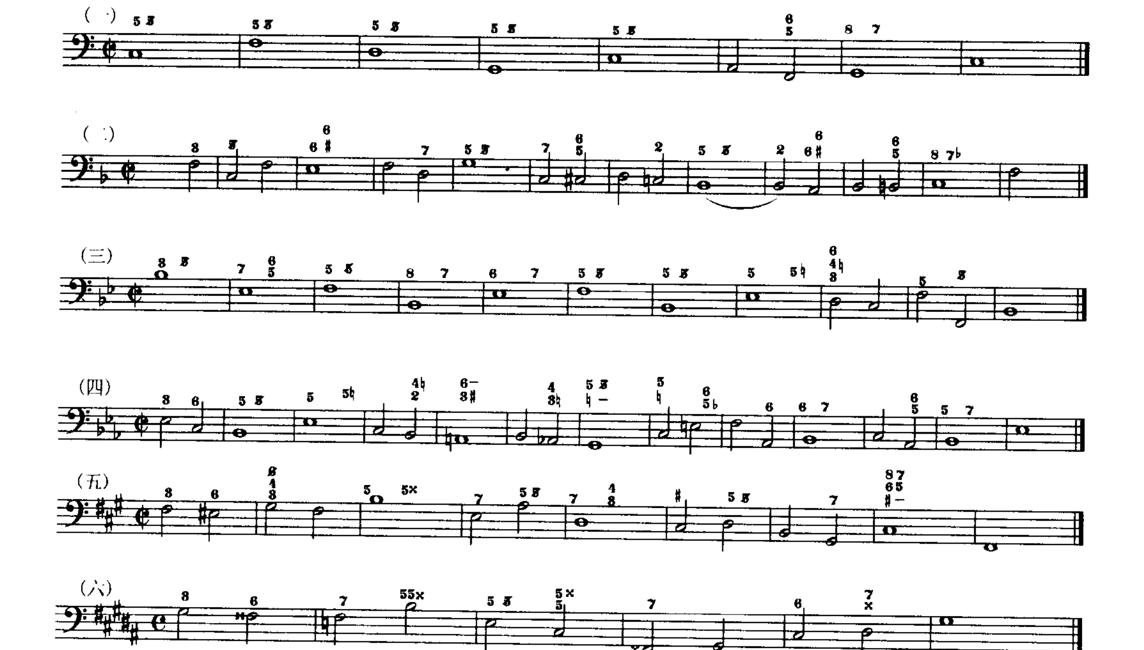


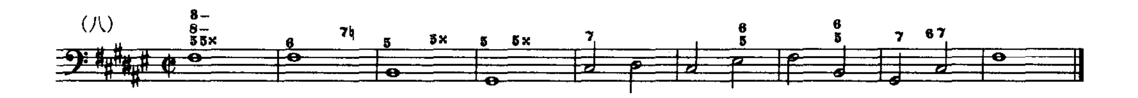
上例(甲)(乙)的增五度音在第一重音,(丙)的增五度音在第二重音,(丁)的增五度音在第三重音。此外还有两点须注意的:

(第一)在一个和弦里边,不可两重音都用增五度音;

(第二)题目上的5 5̸ 等字,不一定要把五度音用在第一重音上(但5 5̸ 等字在头一节时除外)。

练习题第十六集(甲) 练习有增五度的三和弦

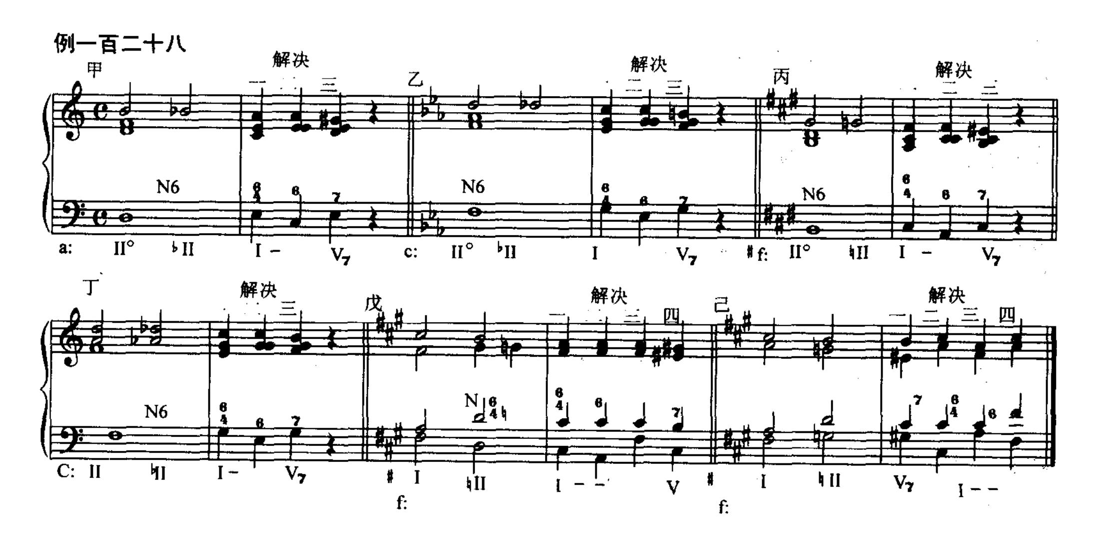




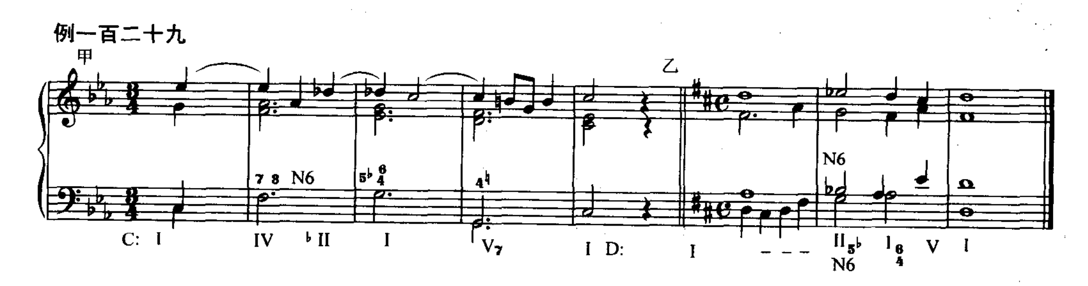
§104. 尼亚波里六度和弦(Neapolitan Sixth)

小调第二级六度和弦的底音临时降低半音时,把原来的减三和弦变成大三和弦(减五,小三,变成纯五,大三),由不协和的和弦变成协和的和弦,表面看来,似乎没有解决的必要;但是这个变音,习惯上还是要逐级下行解决(例128.甲,至丁,解决一,二),亦有跳进下行解决的(同例甲,至丁,解决三)。这种和弦用来转调或结束乐曲甚为适宜。当十八世纪初叶时,意大利南部尼亚波里(Neapoli)的著名作曲家施卡辣提(Scarlatti)氏首先创用,后起的作曲家,很多采用它,所以有“尼亚波里六度和弦”的名称,省记作N6二字,解剖时用♭II或♮II标记,以示与ii°,ii有区别。
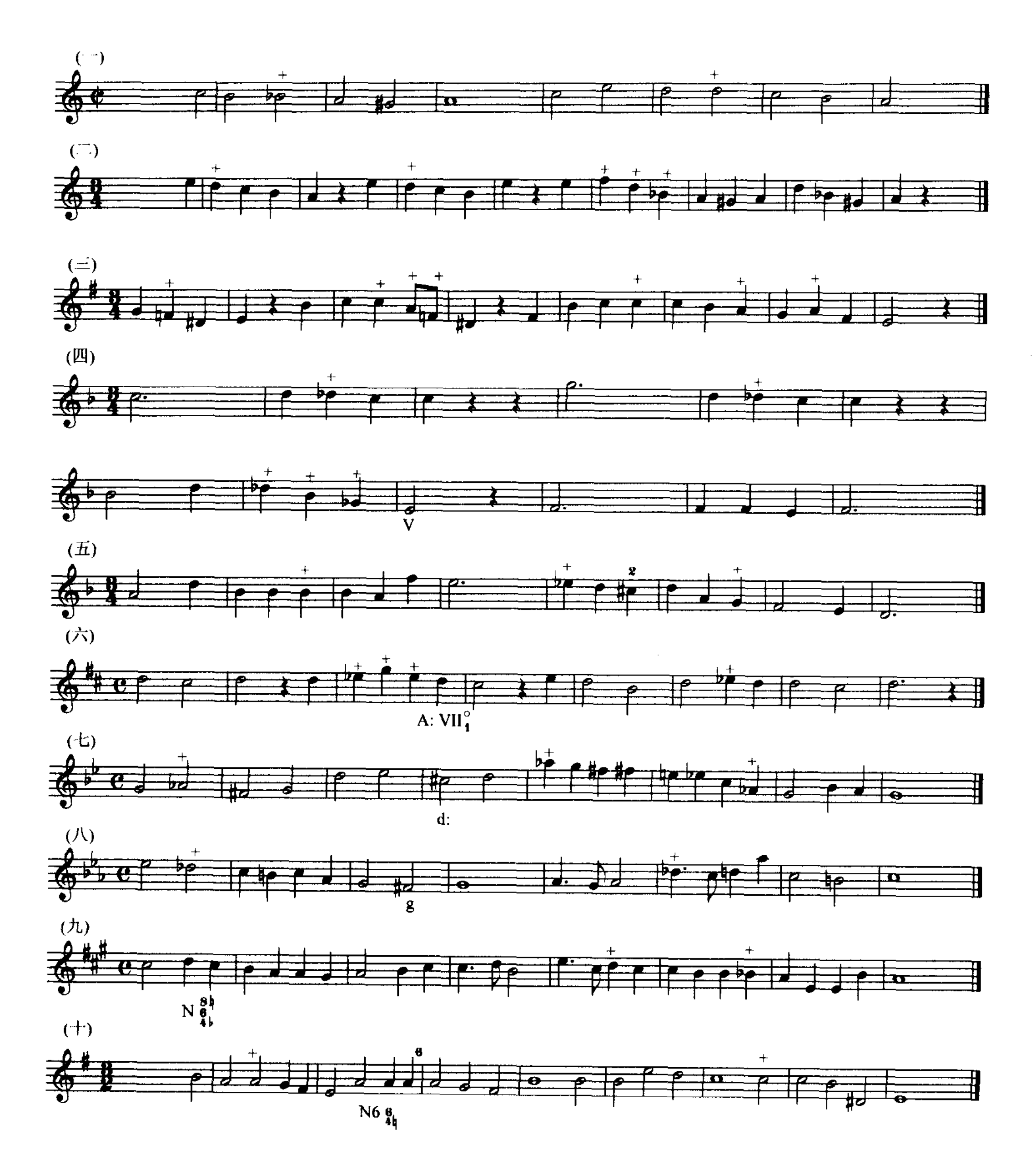
N6用在大调时,要把该和弦的五度音同时降低,如例一百二十八(丁),但是这种用法很少。



至于把这个当作四六和弦(例128.戊),或当作原位和弦用的(同例已)更属少见;因为这种用法,已经失去六度和弦的性质,而不是真正的N6了。例一百二十九,略示用N6结束乐曲之法。



练习题第十六集(乙)



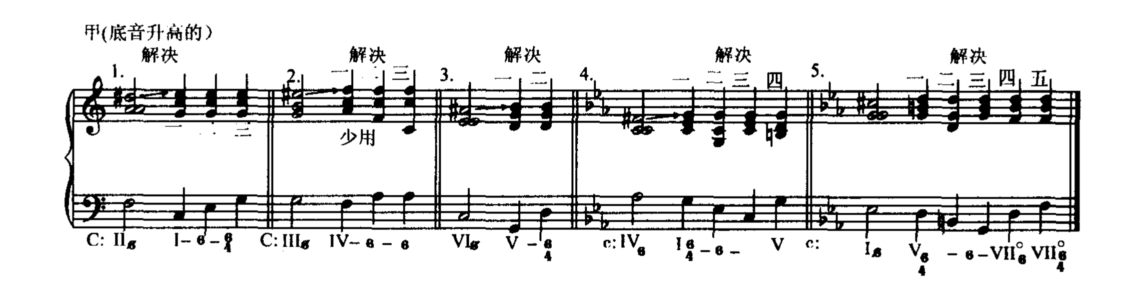
§105. 增六和弦(Augumented 6th Chord)

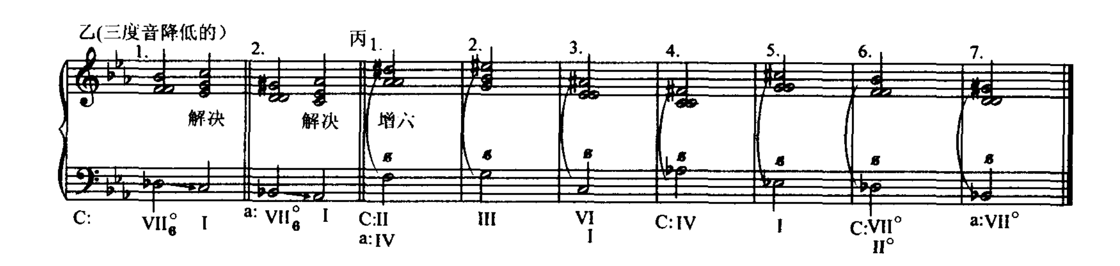
试把大调第二,第三,第六级与小调第一,第四级的六度和弦的底音升高半音,或把大小调第七级与小调第二级的六度和弦的三度音降低半音,那末它们的第一重音到第四重音,都成了一个增六度音程,所以这个和弦,就名为"增六和弦"(例一百三十

丙)。

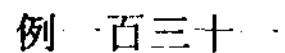
增六和弦的解决和弦不止一种,所用位置,原位转位都有,例 130(甲)是底音升高的增六和弦的各种解决法,同例(乙)是三度音降低的增六和弦的解决法。
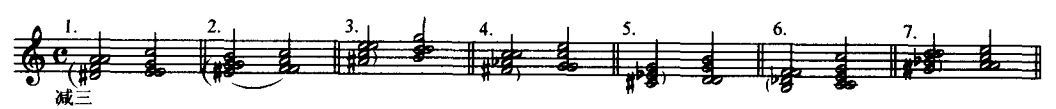
例一百三十
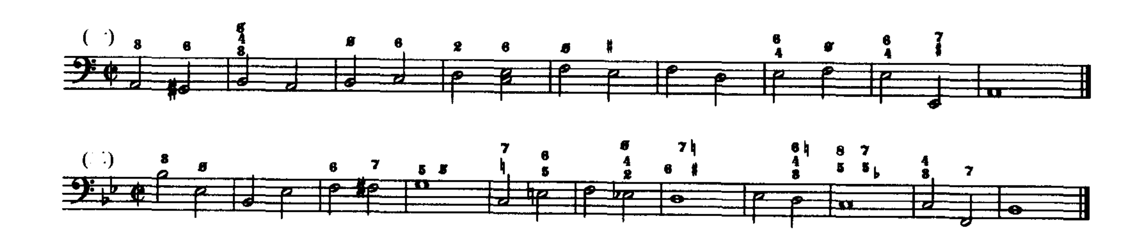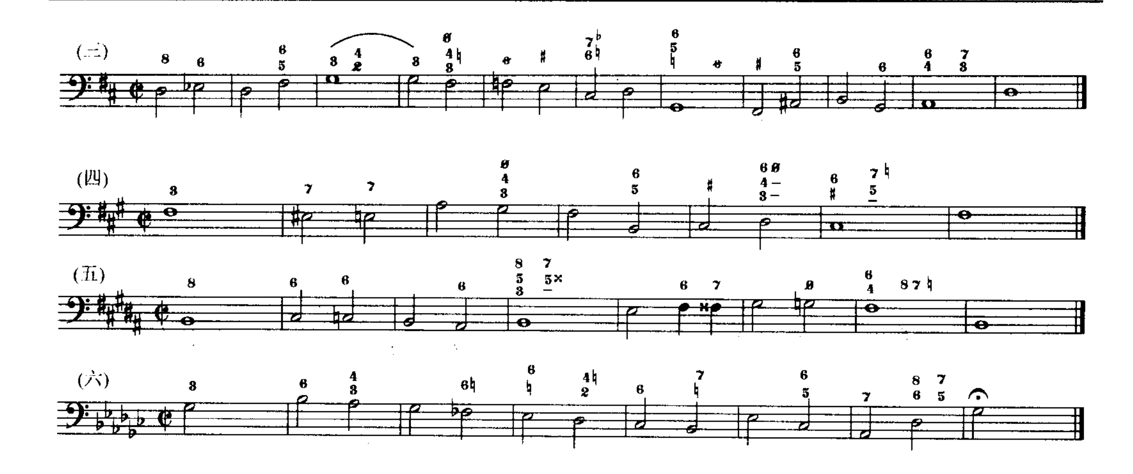




增六和弦若改为原位时,增六音程就变为减三度。减三度音程内容与大二度相等,声音极硬,用处甚少,姑且把它的解决法,写在下边:
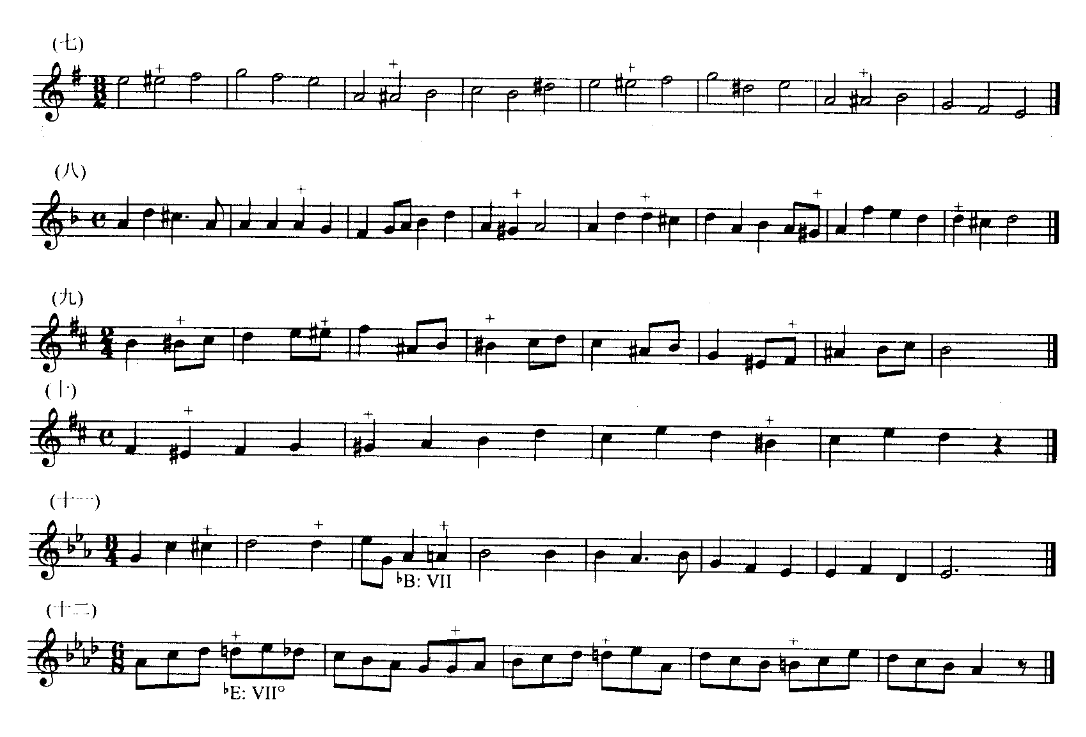




练习题第十六集(丙)　A 组　试指出下列六题里边的增六和弦!





B 组,下列六题有 + 号处须用增六和弦!

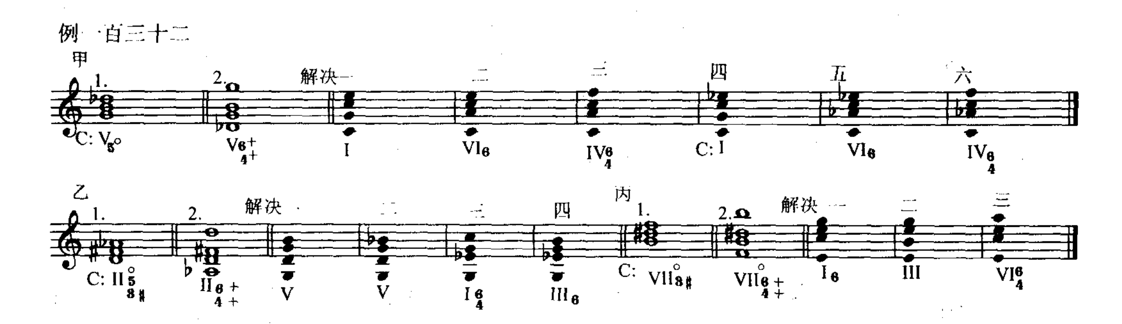


§106. 增四六和弦

大小调第五级的三和弦的五度音降低半音(例 132. 甲,之 1.),或大小调第七级三和弦的三度音升高半音(例 132. 丙,之 1.),或小调第二级三和弦的三度音升高半音(同例乙,之 1.),都可以构成增四六和弦(同例甲,乙,丙,之 2.),因为这些和弦的第二转位,它们的底音及三度音与第四重音作成一个增四度,一个增六度音程,所以称为“增四六和弦”。

增四六和弦的解决法,仍照第二十六条原则,临时升高的音,逐级下行解决,临时降低

的音，逐级下行解决，如例一百三十二（甲）在第五级上的增四六和弦，向着第一，第四，第六级解决；同例（乙）在第二级上的，增四六和弦向着第一，第三，第五级解决；同例（丙）在第七级上的增四六和弦，向着第一，第三，第六级解决。

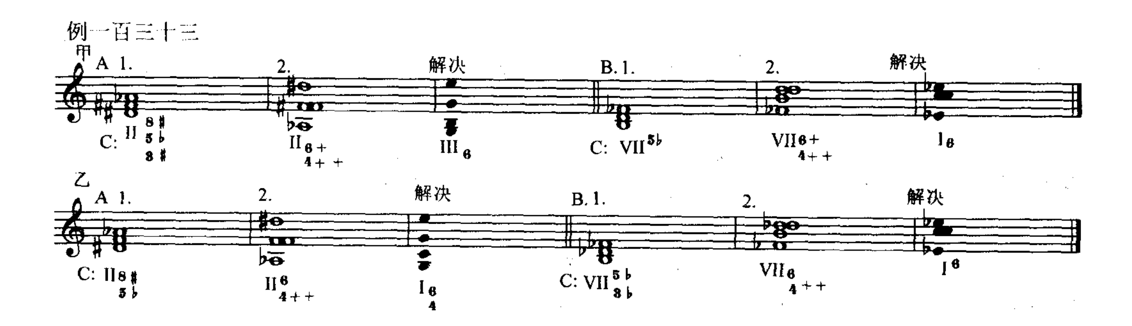


§107. 有倍增四的四六和弦

有倍增四音程的四六和弦的构成法分甲，乙两种：

（甲）指大调（和声大音阶）第二级三和弦的底音，三度音同时升高半音（例 133. 甲，A，1.）或小调第七级三和弦的五度音降低半音（同例甲，B. 1.），它们的第二转位（同例甲，A. B. 之 2.）就是有倍增四的四六和弦，同时要重用三度音。它们的底音与五度音作成一个倍增四度音程，它们的三度音与五度音作成一个倍增六度音程，所以在四六和弦，4 字的右边记＋ ＋号表示倍增四，6 字右边仍记＋号。

（乙）种的构成法或单把和声大音阶第二级三和弦的底音升高半音（同例乙，A. 之 1.），或把小音阶第七级三和弦的五度音，三度音同时降低半音（同例乙，B. 之 1.），它们的第二转位（同例乙，A. B. 之 2.）就是有倍增四的四六和弦，同时仍要重用三度音。它们的底音与五度音，作成一个倍增四度音程。$^6_4$ 的 4 字右边，仍须记＋ ＋号，表示倍增四之意。以上两种的解决法，俱见下例，但均甚少用到，姑且写在这里，以备参考。

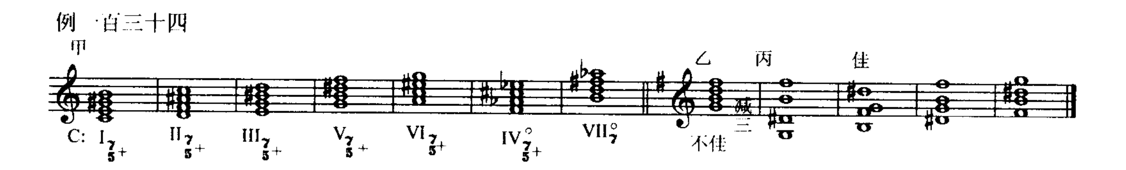


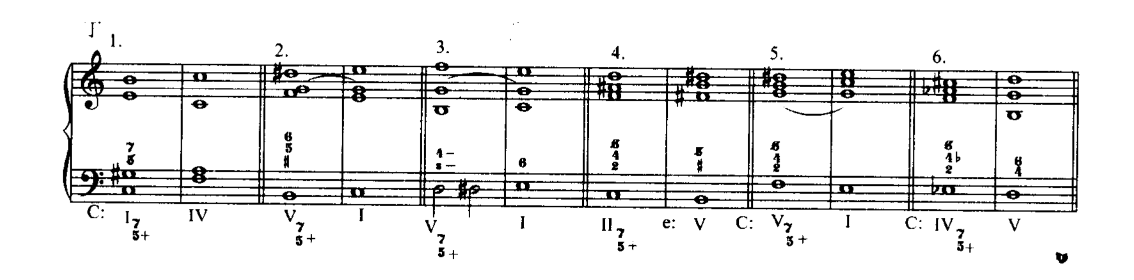
§108. 有增五度音的四和弦

有增五度音的四和弦，在各级上均可构成（例一百三十四甲），临时升高的五度音，仍在上行解决，解剖时不必把它算在和弦里边（譬如例一百三十四（丁）1. 的第一个和弦，不

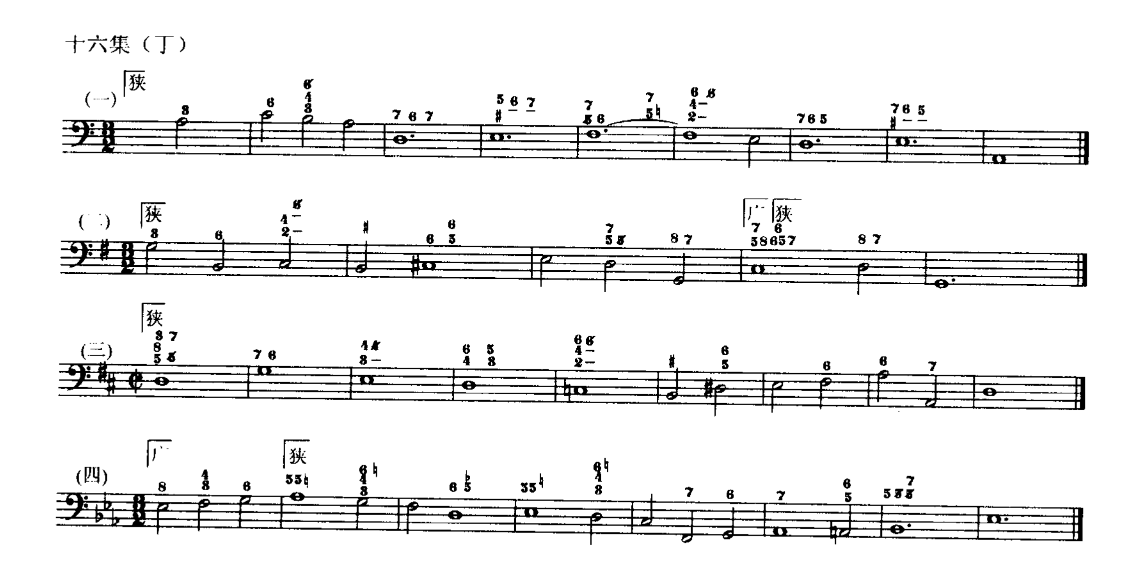
能算是小 a 调第三级的四和弦）；增五度音与七度音不宜太接近，因为这两个音太接近，就成一个减三度（同例甲，第二至第七个和弦），减三度音程内容与大二度相同，声音太硬，所以最好是不用这种位置（如例乙），其余如（丙）例各种位置，均可常用。有增五度的四和弦以在第五级的最普通，它的转位用得最多的是第一转和第三转（同例丁，之 2. 4. 5. 6.），三四和弦用得最少（同例丁，之 3.）。二四和弦的七度音与五度音，必作成一个增六音程，两音的解决音，刚成一个八度（同例丁，4. 5. 6.）。
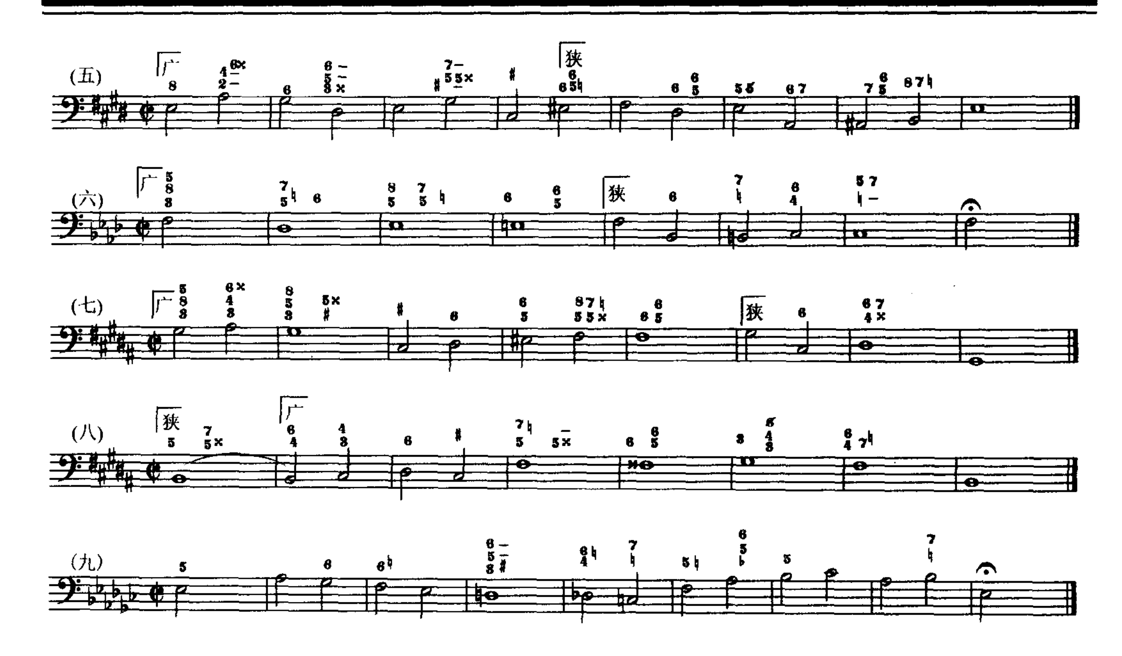
凡解剖有增五度的四和弦，7 字之外，还要加记一个（5 +），令人一看就可以明白。





练习题第十六集（丁）

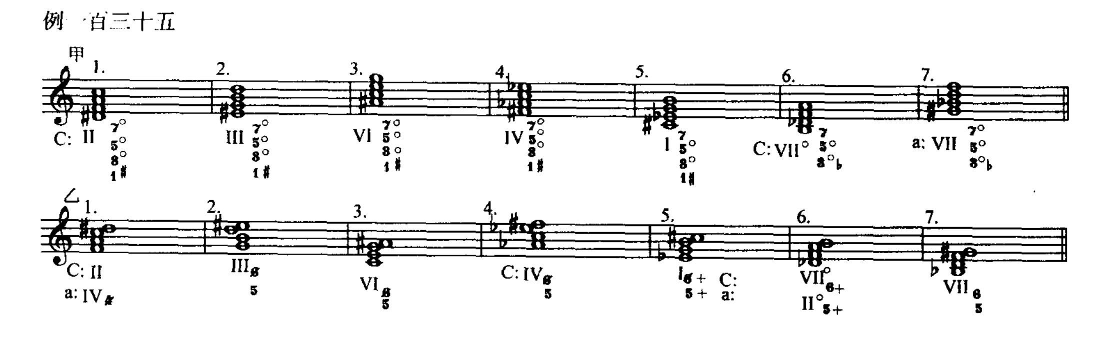




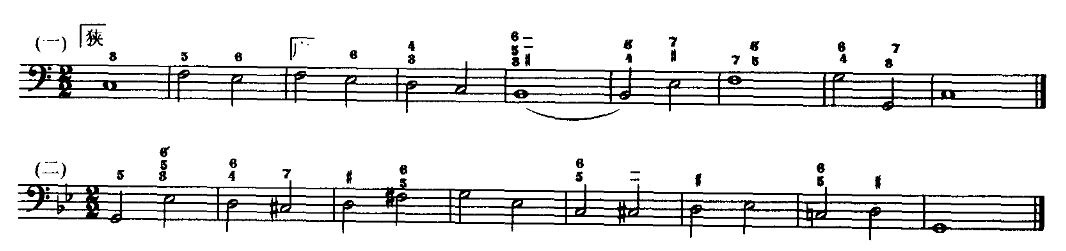
§109. 增五六和弦
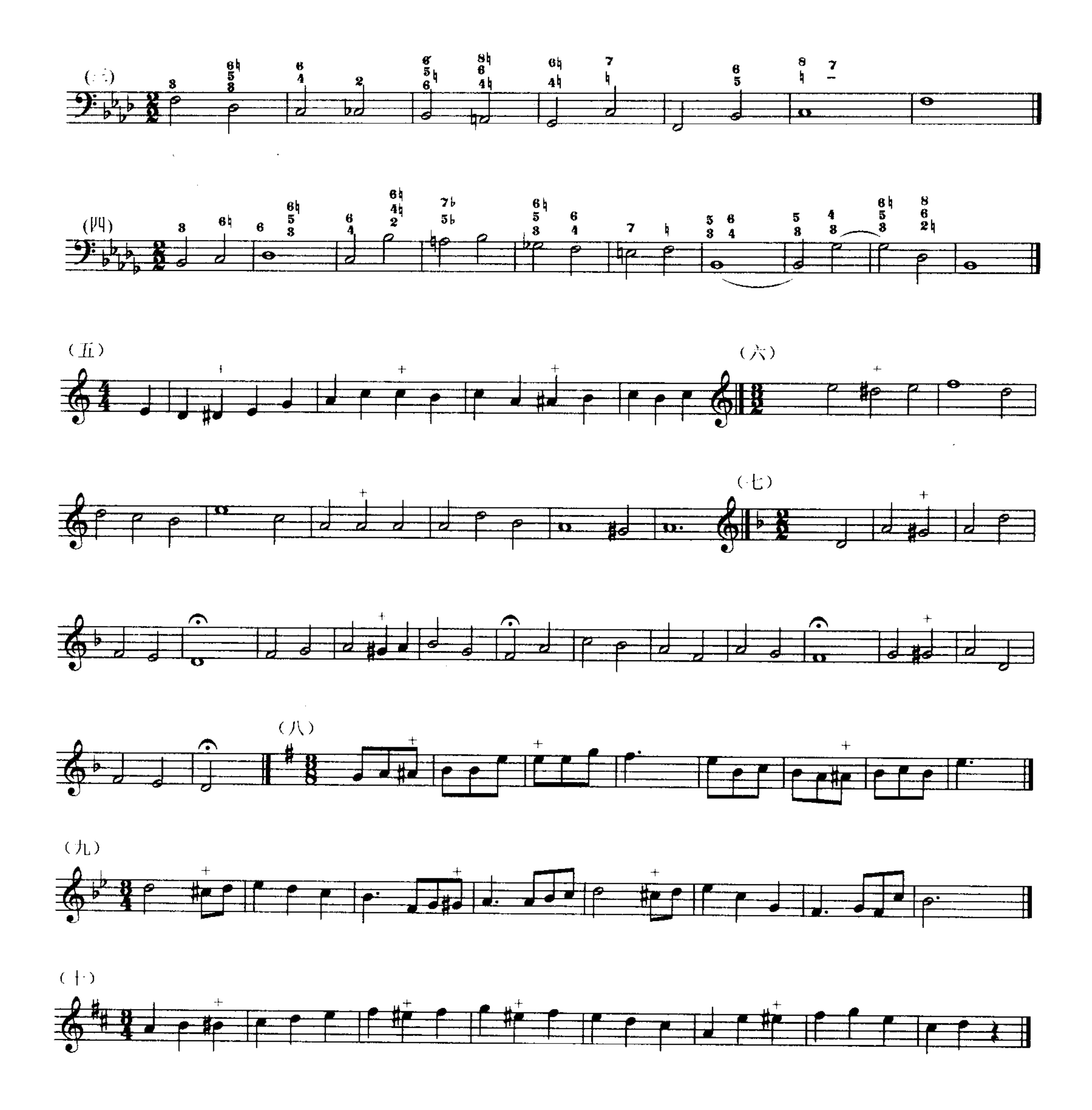
增六和弦加多一个七度音，便成增五六和弦。除第五级之外，在各级上均可组成（如例一百三十五甲，是它们的原位），因为底音临时升高，或三度音临时降低，所以改回原位时，差不多都是一个有减三度的减七和弦（同例甲）；但是作为原位四和弦用的极少。改为五六和弦之后，底音离三度音都成一个增六度，同例（乙）的 5.6. 两例，三度音与七度音，并且作成一个增五度，它们的解决法，见同例（丙）。

例一百三十五



练习题第十六集（戊） 第五题以后，有 + 号处，须用增五六和弦！





§110. 增三四和弦

增三四和弦的作成法分三种:

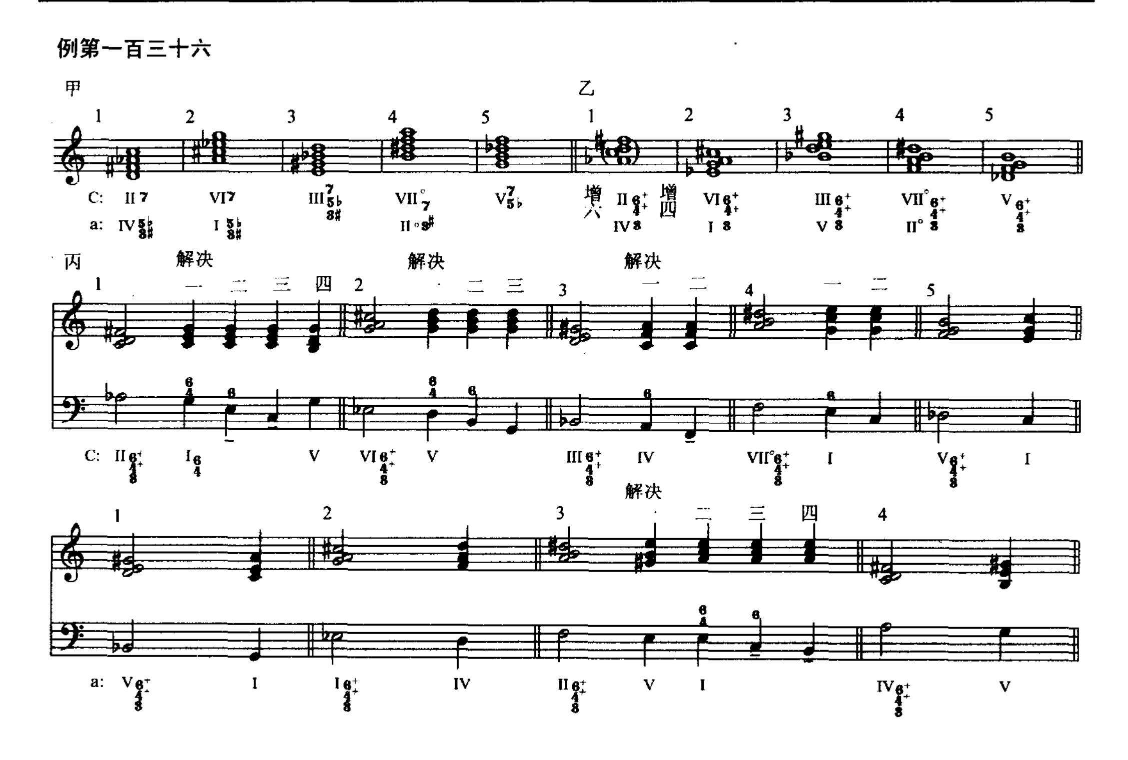
(一) 降低正七度和弦的五度音(例136. 乙5.);

(二) 升高大小调第七、二级七度和弦的三度音(同例乙,之4.);

(三) 降低大小调第二、四、三、五、六、一级七度和弦的五度音,同时升高三度音(同例乙,1,2,3)。
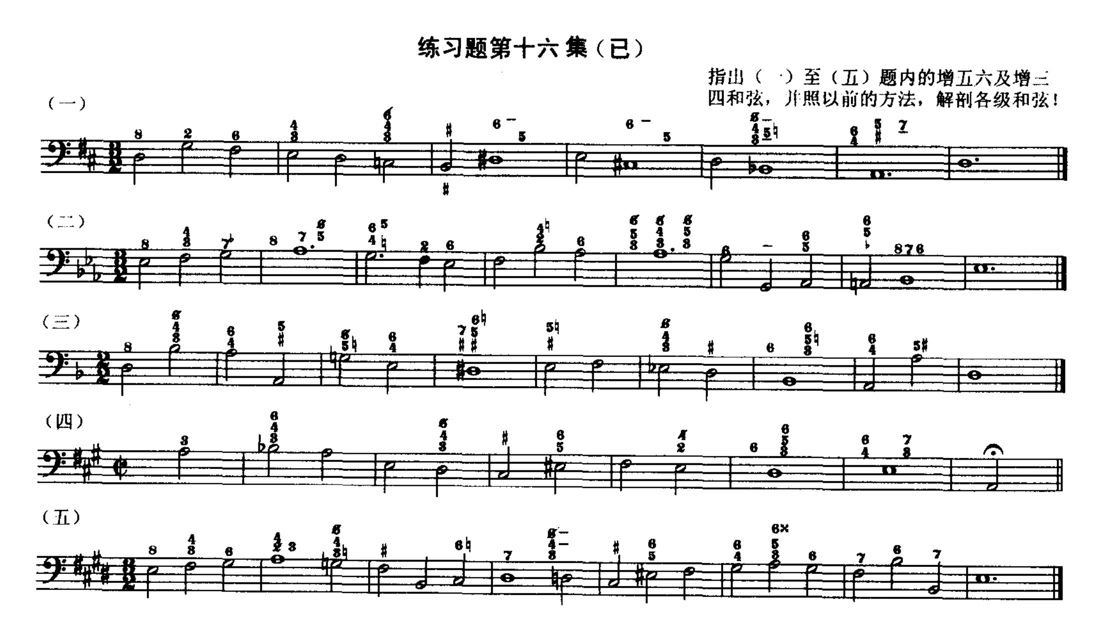
例136(甲)示增三四和弦的原位,(乙)示该和弦的位置,(丙)示大调各级增三四和弦的解决法,(丁)示小调各级增三四和弦的解决法。

例第一百三十六



增三四和弦的第四重音与上方三重音的距离，必作成增四，增六两个音程，所以又名增三四六和弦。凡解剖这种和弦，普通在4，6右边加记一个+号，表示这个四和弦里边，有增四六两个音程。

练习题第十六集（已） 指出（一）至（五）题内的增五六及增三四和弦，并照以前方法，解剖各和弦！



下列各题有＋号处，须用增三四和弦！

(六)

VI III II

(七)

II°

(八)

VII°

(九)

V II°

(十)

V II° I

(十一)

II VII° III

(十二)

III VI II

(十三)

II° V IV

(十四)

VII° II VII° VI

(十五)

II° II° V V VI IV

(十六)

V II IV

(十七)

VI III

§111. 有倍增四的三四和弦(Doubly augumented 4th Chord)

有倍增四的三四和弦的作成法分四种:

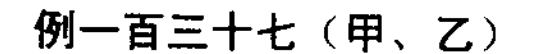
(一) 升高大小调第二、四、六、一级七度和弦的底音与三度音,同时降低五度音(例一百三十七乙,之 1.2.);

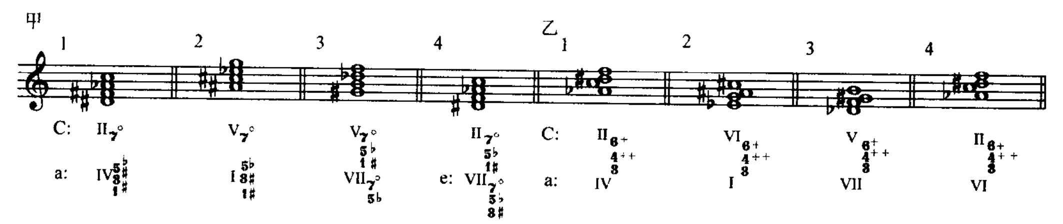
(二) 升高正七度和弦的底音,降低它的五度音(同例乙,3.);

(三) 降低减七度和弦的五度音(同例乙 3.);

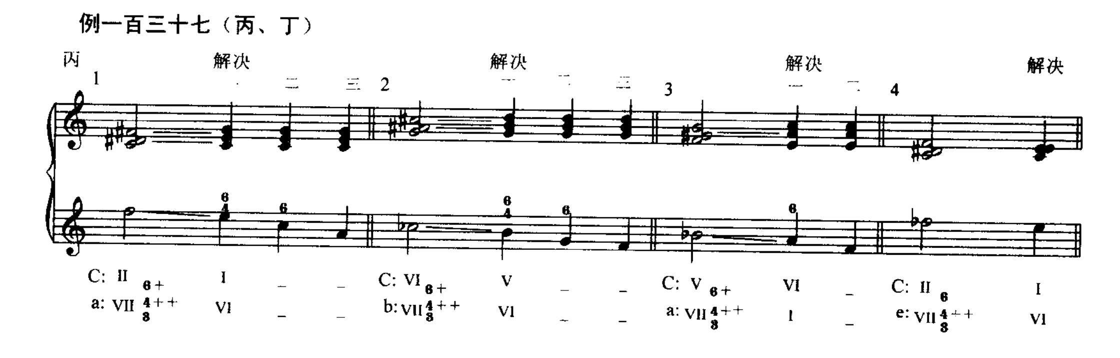
(四) 降低减七度和弦的三度音与五度音,或升高大调第二级的底音,同时降低五度音(同例乙,4.)。

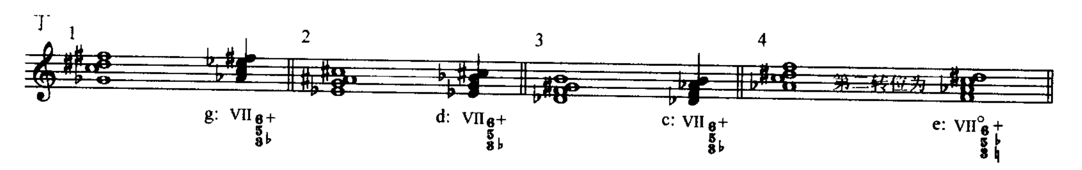
第二,第三两种内容完全一样,不过解剖上有两个解释就是了。这种和弦与增五六和弦有等和声的关系(同例丁,1. 至 3. 但第 4. 例的第一转位,亦是增五六和弦,参看附录第三第四表),不过形式上不同,它的第四重音与上边三重音作成倍增四音程,与增六音程(例 4. 只有倍增四,无增六),所以称为"有倍增四的三四和弦",又省称为"倍增四和弦",解剖时须用$\begin{smallmatrix}6+\\4++\\3\end{smallmatrix}$或$\begin{smallmatrix}6\\4++\\3\end{smallmatrix}$标记,以示区别。下例(甲)示各和弦的还原,(乙)示各和弦的组织,(丙)示解决法,(丁)示增五六和弦的等和声。


例一百三十七(甲、乙)
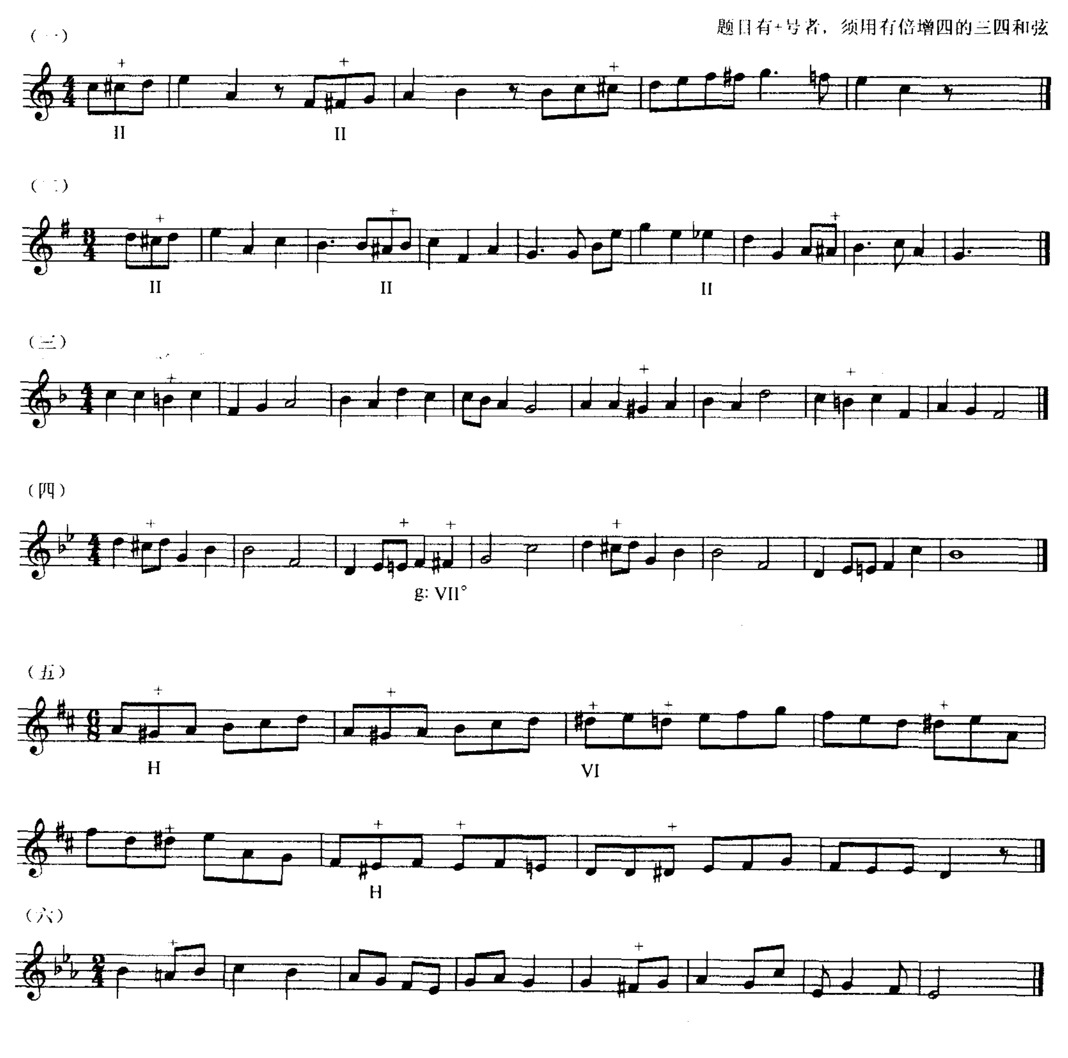


例一百三十七(丙、丁)





练习题第十六集（庚）



§112. 增二四和弦

增二四和弦的作成法有四种：

(一) 升高大小调第二、四，六、一级七度和弦的底音(例138乙，之1.2.)；

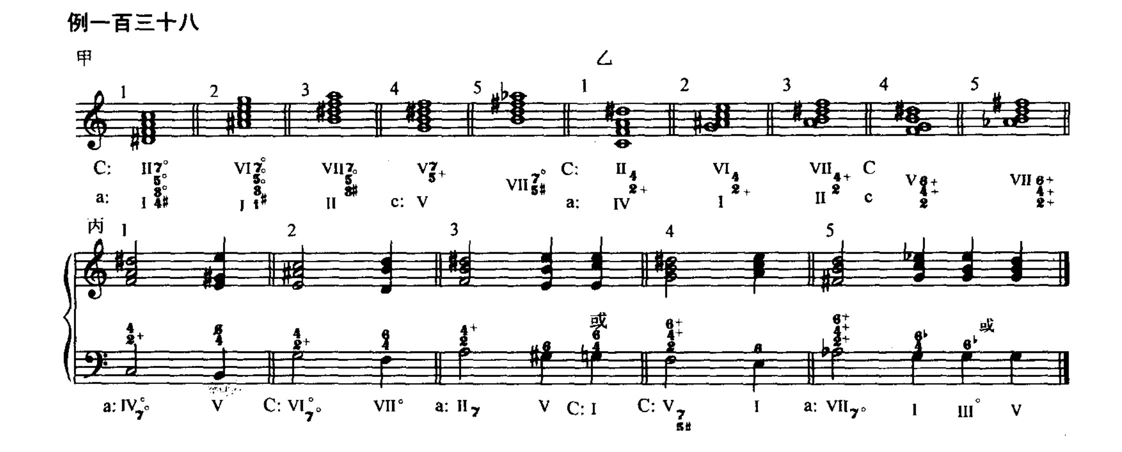
(二) 升高大小调第七、二级七度和弦的三度音(同例乙，3.)；

(三) 升高大小调正七度和弦(即第五级)的五度音(同例乙，4.)；

(四) 升高减七度和弦的五度音(同例乙，5.)。

例一百三十八(甲)示各种增二四和弦的原位，同例(乙)示各种增二四和弦的组织，同例(丙)示增二四和弦的解决法。增二四和弦与上边三重音作成增二，增四，增六的音程，解剖这种和弦，在2，4，6字的右边，加记+号，以示区别。

例一百三十八



§113. 有倍增四的二四和弦

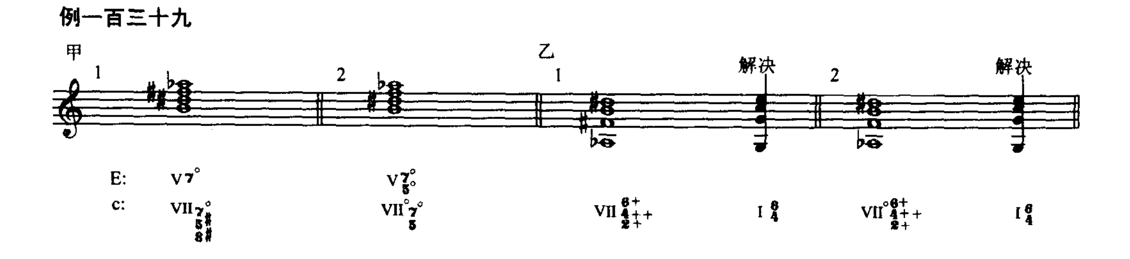
有倍增四的二四和弦的作成法有二种：

（一）降低正七度和弦的七度音，或升高减七度和弦的三度音与五度音（例一百三十九乙，1.）；

（二）降低正七度和弦的五度音与七度音或升高减七度和弦的三度音（同例乙，之2.）。

例一百三十九（甲）示这两种有倍增四的二四和弦的原位；（乙）示这两种和弦的位置与解决法。它们的七度音与上边三重音作成增二，倍增四及增六（乙 1.）音程，解剖时要记作$^{6+}_{4++}{}_{2+}$或$^{6}_{4++}{}_{2+}$，同上款讲的增二四和弦才有分别。

例一百三十九



以上两种增二四和弦，用处均极少，这里姑且举几个例，略为说明，以备参考罢咧。

§114. 用各种变和弦转调法

用变和弦转调法极多，这里不必逐一详细举例说明，在这许多方法里边，最要紧的就是在乎能利用等和声的关系，譬如：

（一）用增六和弦与增五六和弦转调，是利用增六度与小七度等和声的关系（例 140. 甲，乙）；

（二）用增二四和弦转调，是利用增二与小三，增四与减五等和声的关系（例 140.

丙)；

（三）用有倍增四的七度和弦转调，是利用增六与小七，倍增四与纯五等和声的关系（例 140. 丁）；

（四）用 N6 和弦转调，是利用本和弦临时降低的底音与第二个和弦的三度音的等和声的关系（如例 140. 戊 1. 的♭b = ♯a，同例 2. 的♭g = ♯f）。

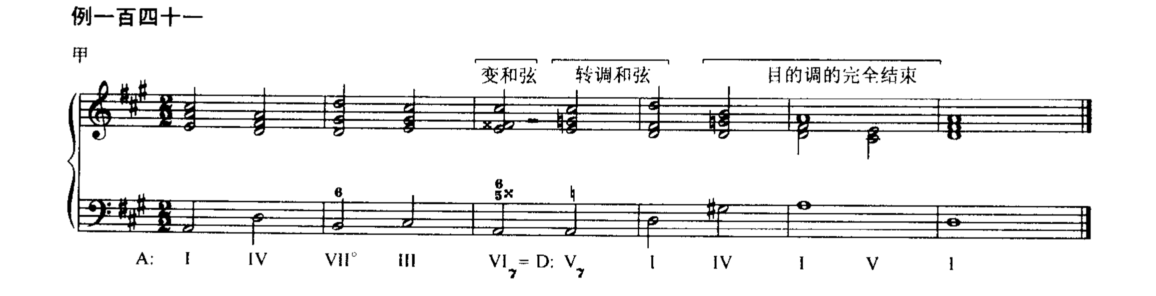
例一百四十
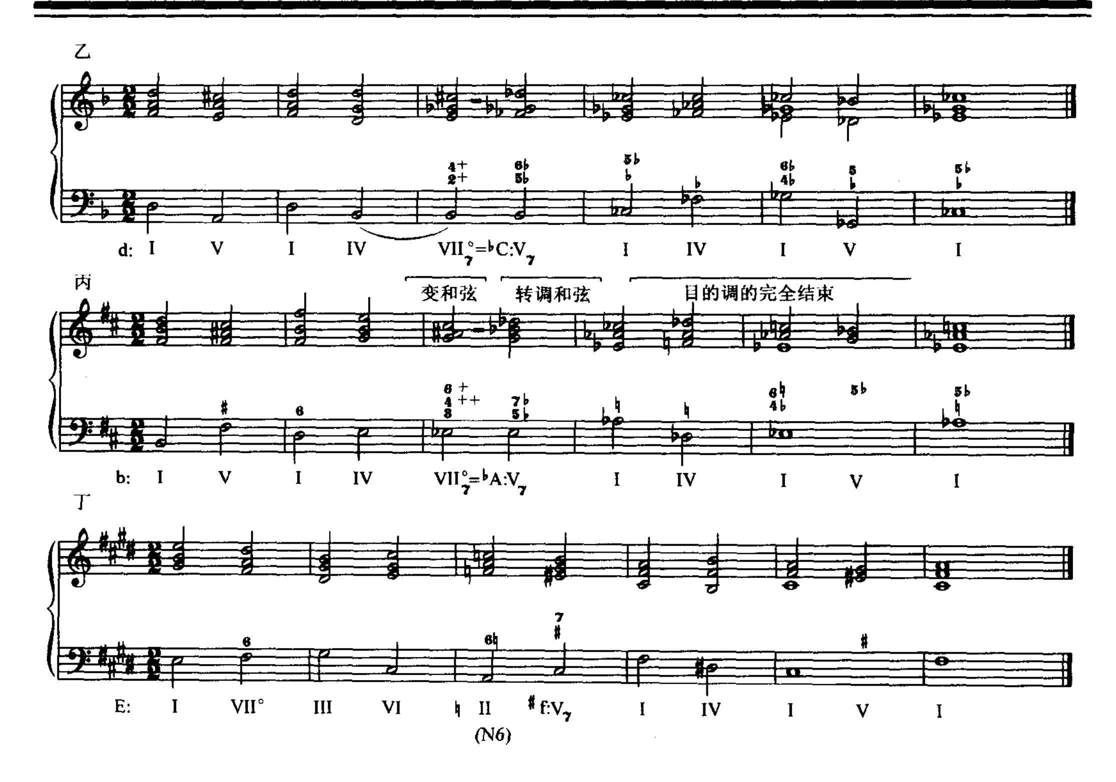
甲 1 C:II ♭B:V7 I A:IV 2 G:VII°♭D:V7 I
乙 1 a:IV7° ♭B:V7 I C:II7° 2 d:VII7° ♭A:V I
丙 1 C: II ♭B:V7 I a: IV7° 2 C: VI7 F:V7 I 3 a: VII7° G:V7 I
丁 1 C:II ♭D: V7 I a:IV7° 2 c: VI ♭A:V7 I a: I7° 3 C: V ♭G:V7 I a: VII7°
戊 1 (N6) a: ♭II b:V7 I 2 (N6) F: ♭II g: V7 I

例一百四十一，系用第六章所讲的转调公式，利用各种变和弦，作成一个六节的转调乐句；（甲）例用增五六和弦，（乙）例用增二四和弦，（丙）例用有倍增四的三四和弦，（丁）例用 N6 和弦。

例一百四十一

甲





注意!! 上列四例所用变和弦,均在第五个和弦上!

练习题第十六集(辛)

1. 试照转调公式第四,第五,第七式,从 G,D,♭B 调出发,用增六和弦,作成一个转调乐句!

2. 试照转调公式第一,第五,第六式,从 e,b,g 调出发,用增五六和弦作成一个转调乐句!

3. 试照第四,第五,第七,第一,第五,第六式从 F,♭E,A,d,c,♯f 调出发,用增二四和弦作成一个转调乐句!

4. 试照第三,第四,第七,第五式从 E,B,♭A,f,♯c,♭b 调出发,用有倍增四的四和弦,作成一个转调乐句!

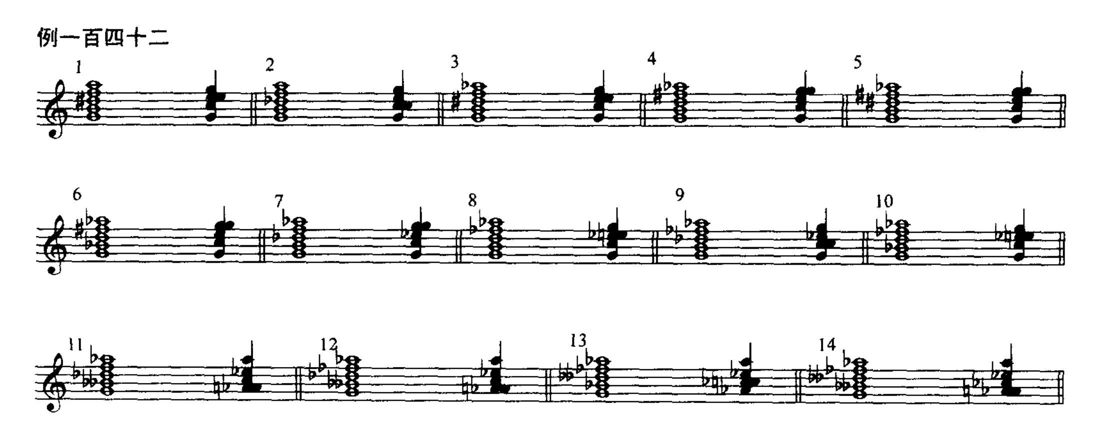
5. 试照第七式从♯F,♯d,♭e 调出发,用 N6 和弦,作成一个转调乐句!

§115. 有变音的五和弦

有变音的五和弦即是有变音的九度和弦,近代作曲家用的约有十种(例一百四十二 1. 至 10.),这十种里边,以用在第五级上为原则,亦有用在第一,第三,第七级的;此外还有四种(同例 11. 至 14.),以用在第七级上为最普通,亦有用在第二,第四级上的,不过末了四种比较用得更少就是了。现在把这十四种有变音的五和弦,一律从 g 音记起,每个的

右边,用四分一音符记着它的解决和弦,令人一看就可以明白。如下例:

例一百四十二



和声学问题(十)

83. 什么是变和弦?

84. 解决变和弦的原则如何?

85. 有变音的三和弦有几种?

86. N6 和弦是如何作成的?

87. 有变音的四和弦共有几种? 各种如何组成? 试举例答复!

88. 有倍增四的变和弦有几种? 各种如何组成? 试举例答复!

89. 用变和弦转调的要点如何? 试举例说明一下!

90. 有变音的五和弦用在第几级上的最多? 试举几例答复!

下　　编

和声应用法

§116. 和声应用法

本书上编讲的各种三和弦,四和弦,五和弦所用的音,在自然的音阶(Diatonic Scale)里边(参看第4.款)都可以找出来,掉一句话讲,就是"各种和弦所用,不外是自然音阶里边的音",所以上编讲的,可以说是"自然音阶上的和弦"。中编所讲的一部分,如:各种装饰音与留音,是上编各种和弦里边所无的,我们叫它做"和弦外的音",或名"和声外的音";第十六章所讲各种变和弦里边用的变音(临时升高降低的音),亦是在自然音阶上找不出来的,单简说一句:这些和弦兼用自然音阶以外的音,就是一种变态的和声。"变态的和声"就是"和声外的音",普通的和声,就是"和声内的音"。好了,现在以上两种都讲完了。我们第二步要努力的就是要把以前学过的各种和音,在实际上应用出去,好像学外国文的样子,先把文法讲明白,第二步就要练习作句,作文,解剖文章等等;本编讲的就是和声各种应用的法子,如补足调的作法,曲调变形法,和弦变形法,装饰的曲调的和法与伴

奏法等等;还有一种音叫“长音”可以说是和声外的音,又可以说是和声内的音,因为它有时用在和声内,有时不能算在和声内,它虽然名为“长音”,但是实际上有时把它当作好几个的短音使用,所以不如把它编入本编和声应用法里边。

第十七章 长 音

§117. 长音的来历及用法

长音本来用在风琴曲的低音部,有几节长的,也有几十节长的,所以有长音的名目。在大风琴上奏这种长音,要用脚踏着踏板,才发出这种长音(大风琴 Pipe - Organ 低音部另有一个键盘,用两个脚踏奏),所以又名踏板音(Pedal Point),亦名风琴音(Organ Point)。后来钢琴曲亦采用这种音,但是钢琴的构造,不同风琴,不能奏出很长的声音;所用的音既然不能太长,就有改变它的节奏形式的必要。兹将关于长音用法的原则,写在下边:

第二十七条 关于长音用法的原则,可分五项:

1. a. 长音是和声的基础音,所用以本调的宫音(第一级)及徵音(第五级)为主(如例 143.)

1. b. 长音本来用在低音上,后来用在别重音上的亦不少(例 143 十二至十五节,例 144.);

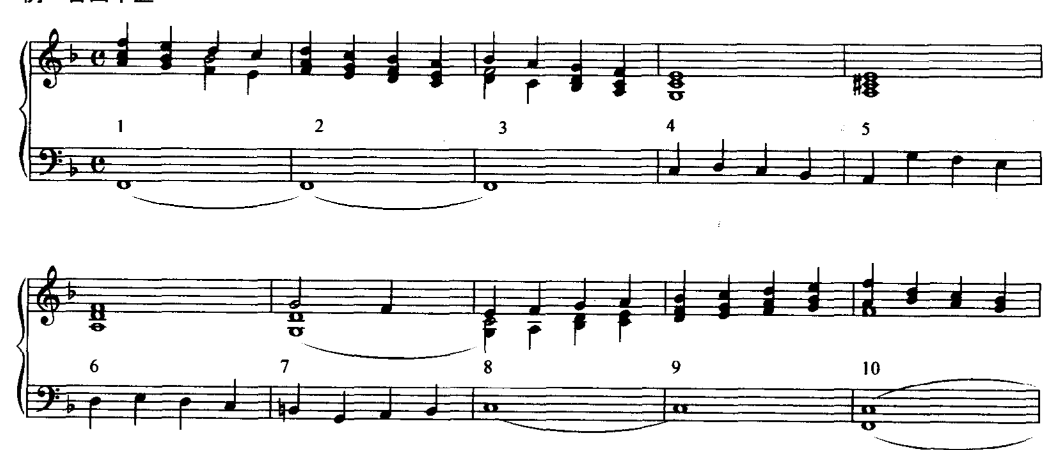
2. 长音须从重拍起(普通从乐句的第一拍或第一节的第一拍);
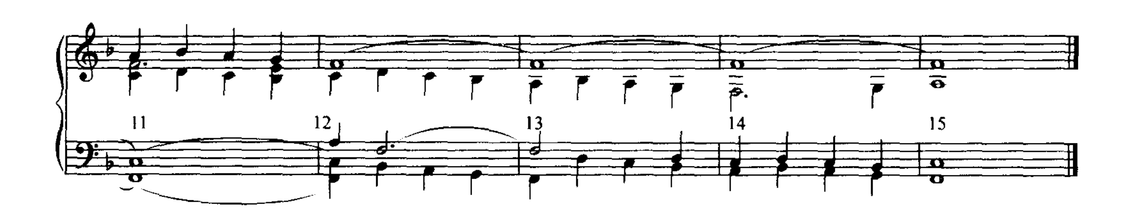
3. 用长音的乐句首尾两拍的和弦,须含有长音(如例 143 首节首拍与末节末拍的和弦是 f,a,c,长音“f”当然在里边);

4. 长音可以用各种节奏形式代替(例 145.);

5. 两个长音之间可以插入经过音(例 146.)。

例一百四十三





上例1,2,3,12,13,14,15等节的长音,都是宫音“f”,第8,9两节的长音是徵音“c”,第10,11两节的长音,宫徵两音并用。长音用在第一,第二,第三重音时名叫“静止音”(英名“Stationary Note”,德名”Liegende Stimme”)或名“转位的长音”(Inverted Pedal),如上例12.至15.节第一重音的“f”音,就是这类。

例一百四十四

例一百四十五

例一百四十六
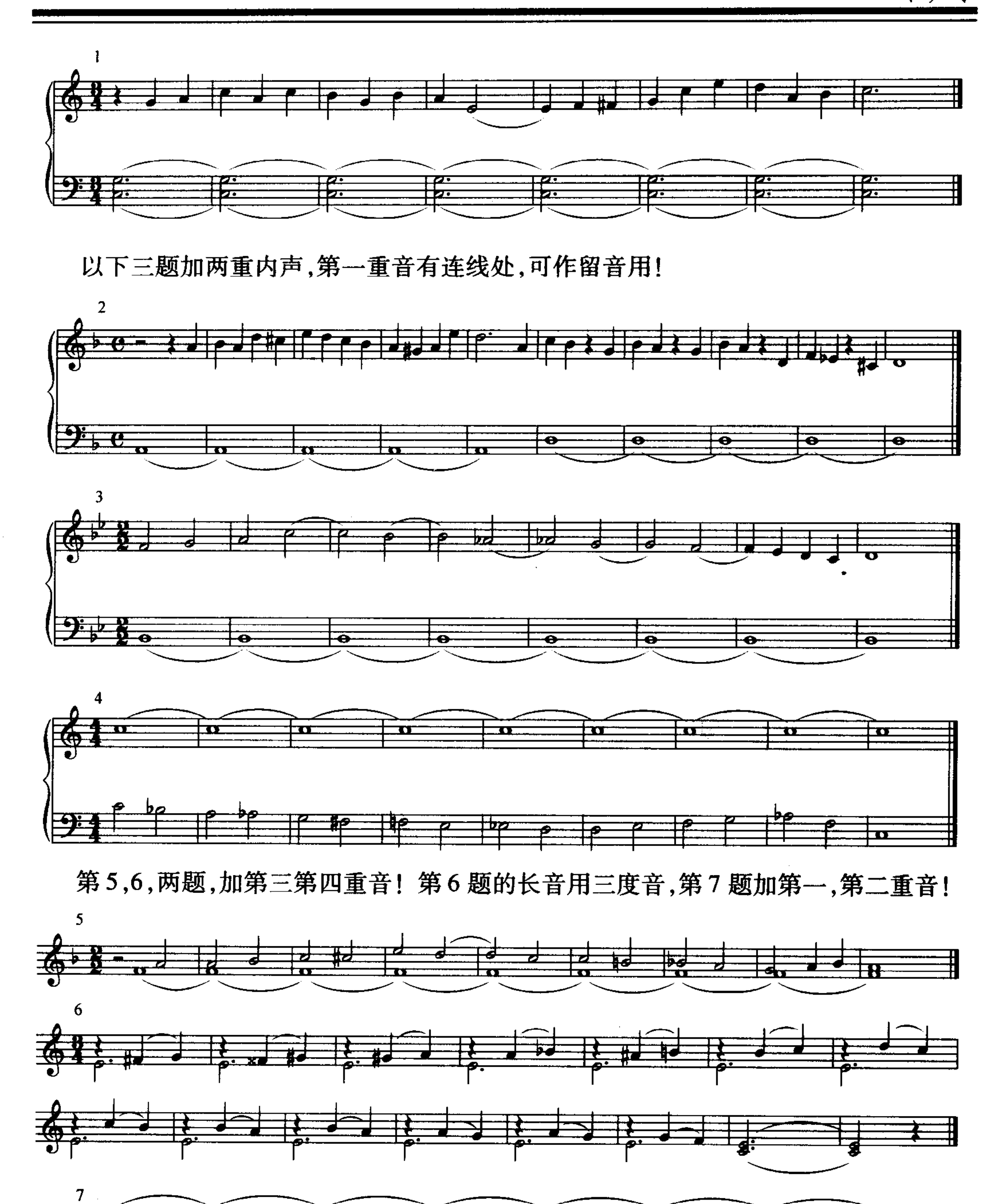
甲

乙

上例有+号的,均是经过音;(甲)例长音只用宫音,(乙)例兼用徵音。

练习题第十七集

第一题加一重音内声,所加的音,除首尾两拍外,不必与长音有关系,但须与第一重音,同属于一个和弦!



以下三题加两重内声，第一重音有连线处，可作留音用！

第5,6,两题，加第三第四重音！第6题的长音用三度音，第7题加第一，第二重音！

试将例一百四十三解剖一下，就知道“长音”有时在和声之内，有时在和声之外。管弦乐曲的钟声，鼓声，都属于长音一类。因为它的节奏可以变化（即不限定奏一个音），连续可以用好几个短音替代一个长音，所以这种节奏形式改变了的长音，又名“中断的长音”或“长音短奏”（如例145的7. 至10.）。关于这种长音的例不胜枚举，学者细看下列

各种著作,就可以找出许多好例来。

Bach! 第三套 English Suite(英国连曲)里边的第二个 Gavotte 舞;

Bach! Matthauspassion (马太苦难乐)的引子 Introduction;

Brahms: Requiem (诔乐) ;Bruckner: Symphony;

Schubert: Forellen Quintett (五部曲)首二,三章的首段;

Schumann: Klavierquartett (奏琴四部曲)。

有许多和声学家都把"长音"编入"和声外的音"里边,他们的理由,以为它既不在和弦里边,就是在和声之外;可是他们忘记了一件事,但凡和声外的音都属于不协和音一类,凡是不协和音,均要解决的;"长音"既然在上边讲过,有时在和弦里(如在首拍末拍时),有时在和弦外,在和弦外的时候,并无须乎解决它,并且它的节奏形式,随时可以改变,所以本书把它编入"和声应用法"里边,正是根据这几个理由。
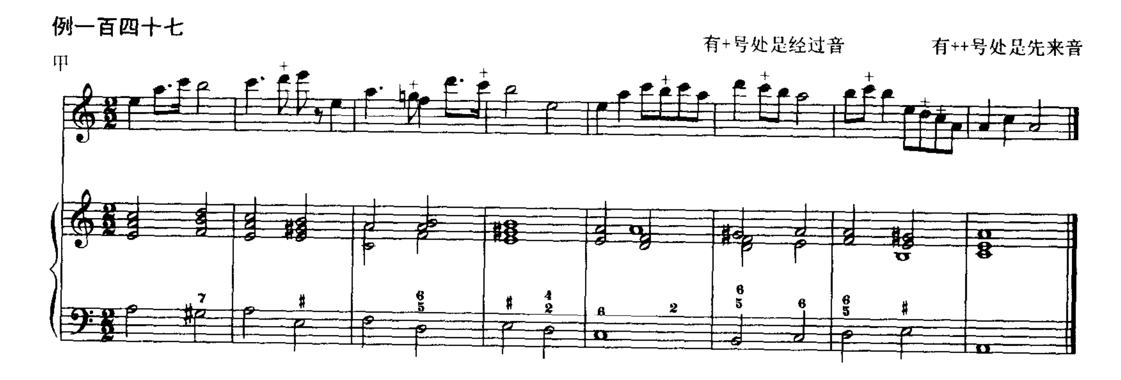
第十八章　补足调 Obligato Melody
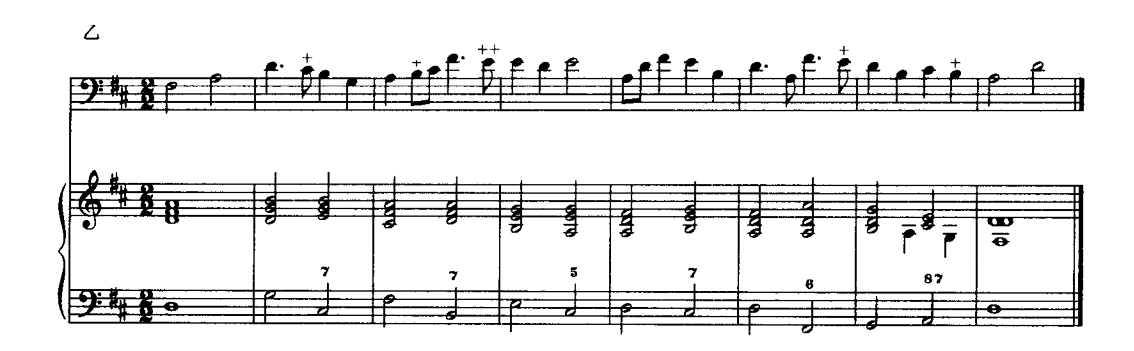
§118. 补足调的用处与作法

普通四部歌曲所用的节奏,常常缺少变化,这种四部曲越长越容易觉得单调,所以有时要作一个调补足它(就是独唱的歌曲,亦常有加作一个调,补足原调的意思)。这种曲调普通用高音的乐器演奏(如长笛,小提琴等),亦有用大提琴演奏的;所用的和声,仍须以原曲的和声为基础,如果想用原有和声以外的音,不要忘记第十四章以后所讲的原则!例一百四十七(甲)是小提琴或长笛用的补足调,同例(乙)是大提琴用的补足调,两调的下边,是四部曲原有和声。

凡作补足调时,所用的节奏形式,对于原曲应有变化(譬如原曲用的是 1/2 音符,补足调就用些 1/4,1/8,1/16 或加点音符等等),以示区别,但是曲调的意思,不要与原调相差太远,有时原曲休止的时候,补足调可以继续进行,原曲继续进行之时,补足调可以略为休止,对于乐曲的半结束全结束处(参看第 54,77 两款),补足调仍须随时注意,如例一百四十七第四节半结束处,补足调所用的音,仍同原曲一样。
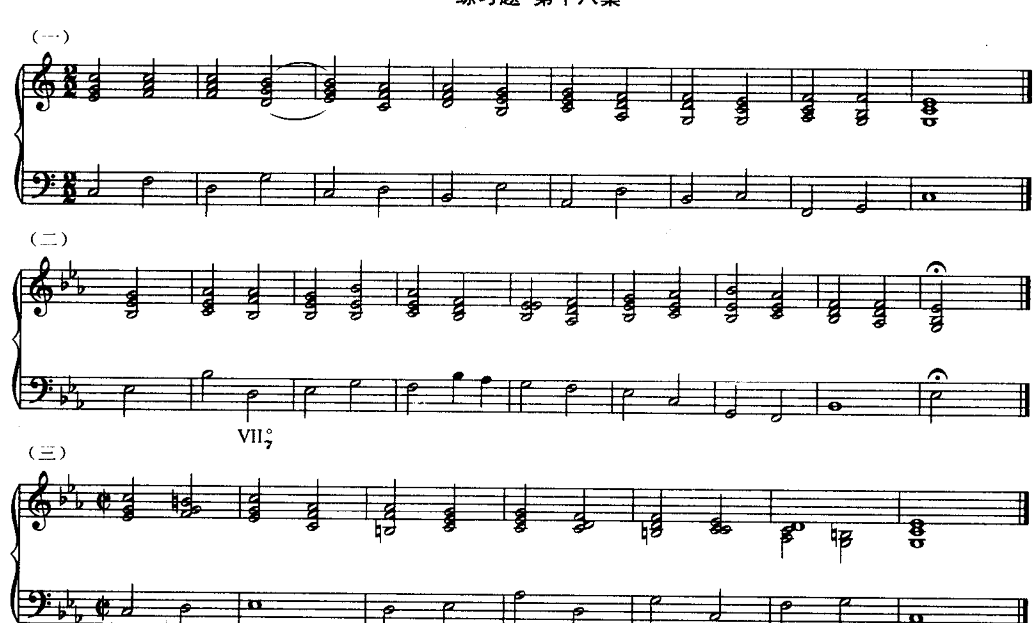
例一百四十七





练习题第十八集

试用下列各题每个作两个补足调(大小提琴用各一),演题之前,须先解剖题内和声!注意!普通大小提琴用的音或由 C 到 d^2、g 到 g^3。
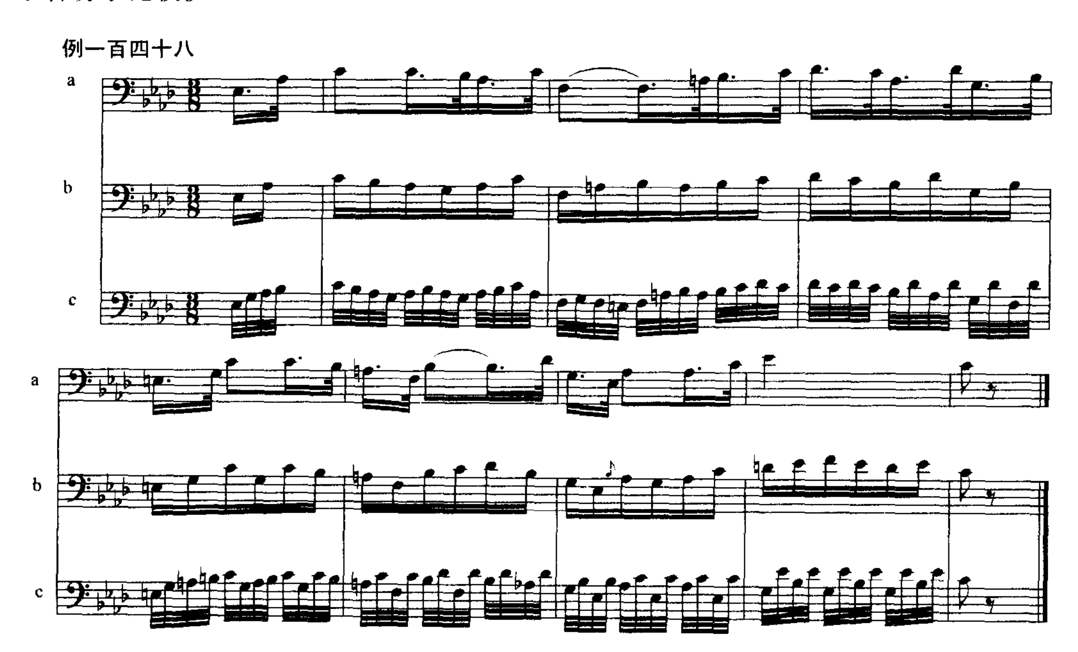


以上不过略举四部曲三例,此外如歌曲或器乐乐曲有作补足调之必要时,可由教者选定,使学者试作。

第十九章　曲调变形与和弦变形

§119. 曲调变形法(Melodic Figuration)

乐曲里边主要的乐句,常常反复连用几次,有时加用和声外的音(装饰音尤多),改变

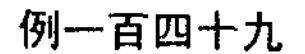
它的形状,不使有单调之感。这种作法,叫“曲调变形”。曲调变形法在变体曲(Variation)用得最多,(中乐所谓“花什么板”就是西乐变体曲的一类)。例一百四十八是 Beethoven 作的第五套大乐(Symphony)第二章的一句,(a)是这个乐句的原形,(b)是第一次变形,(c)是第二次变形,但是虽经两次变形,原有和声,并未改变。现在把三句并写在一处,使学者易于比较。
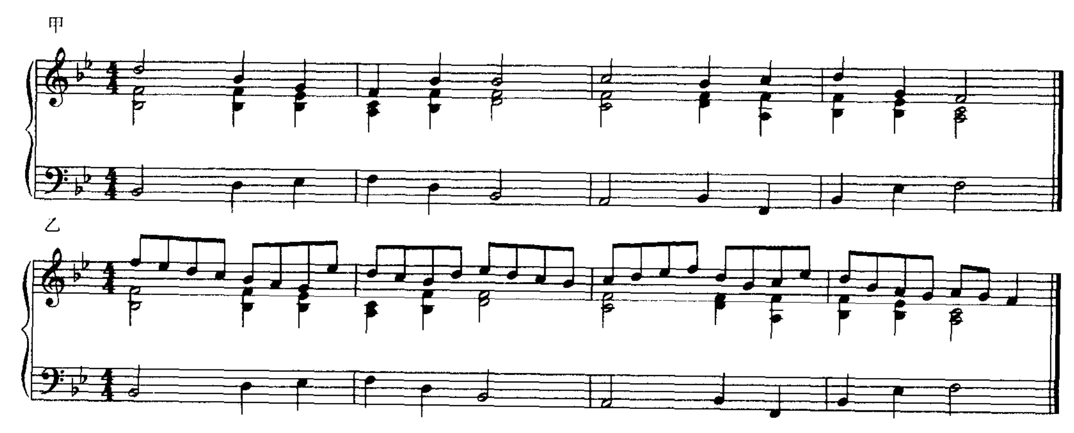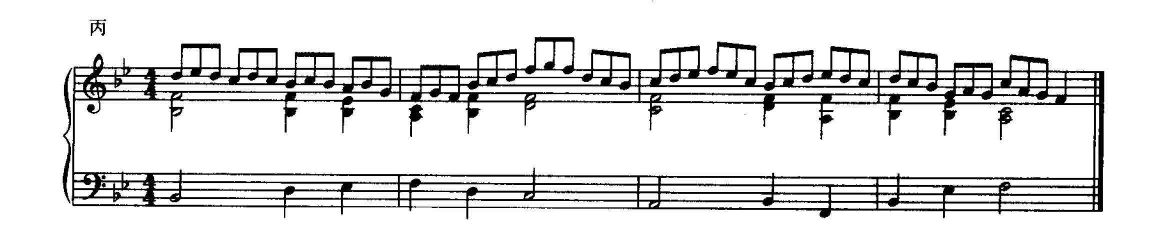


例一百四十八

此外 Beethoven,Mozart 作的 Variation(变体曲)还有许多好例,学者可以自己找来研究。

例一百四十九是教人练习曲调变形的初步法子。同例(甲)是曲调的原形与基本和声;(乙)是第一次变形,将原调每拍改用两个音符;(丙)是第二次变形,将原调每拍改用三个音符,但两次变形后,原有和声并不改变。


例一百四十九





练习题第十九集

下列各题照例 149 做法(一)先作成四部和声;(二)将原调每拍改用两个音符;(三)将原调每拍改用三个音符;(四)将原调每拍改用四个音符;但每次变形后,原有和声,并不改变。

练习题 第十九集

(一)

(二)

V

(三)

(四)

V

(五)

V

(六)

V
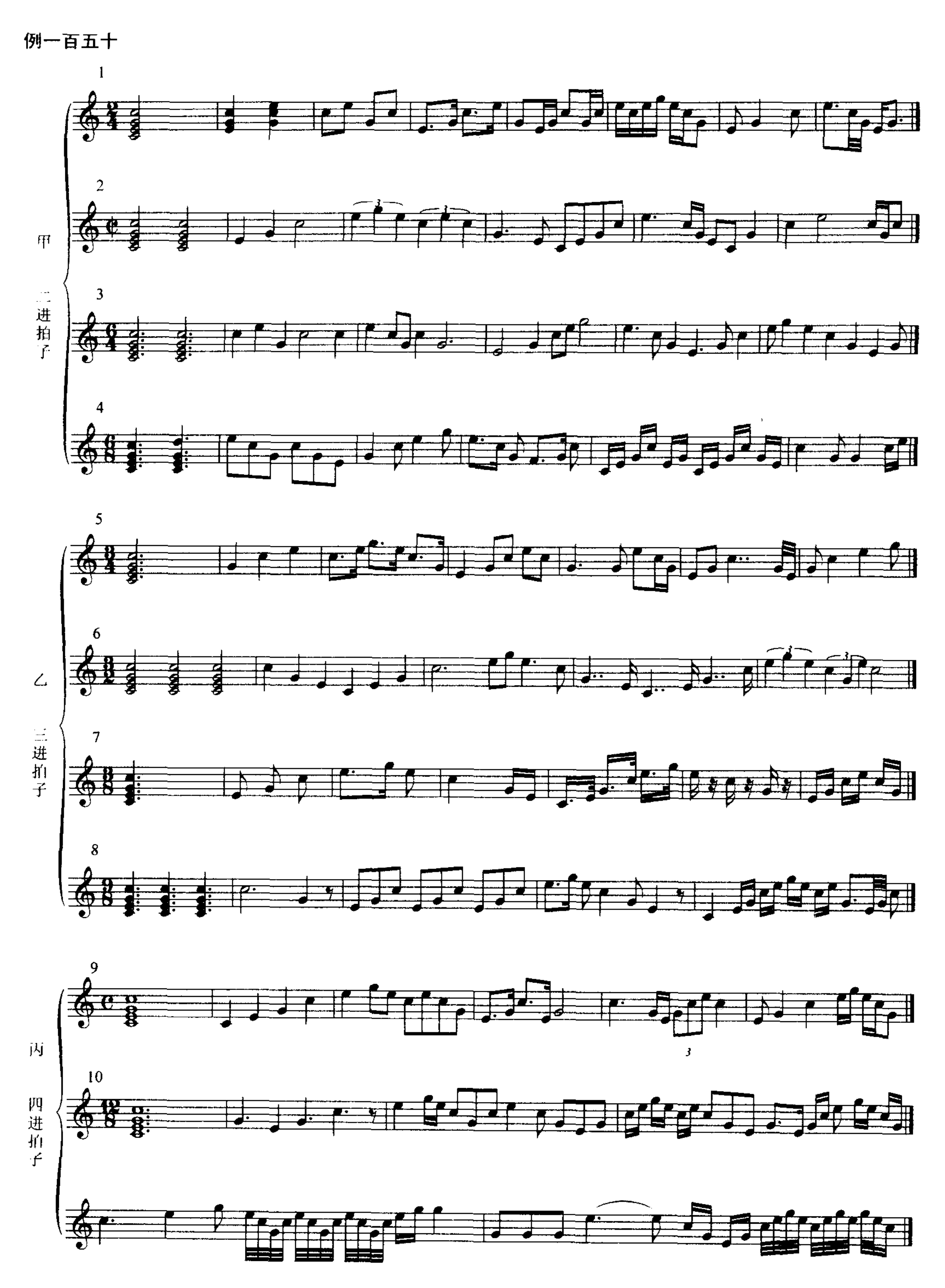
各题每次变形时,自然随时可以兼用些加点音符,否则变成的曲调,容易过于平板。

§120. 和弦变形法

用和弦里边的音,可以变出许多不同样的形状出来,譬如例一百五十,用三和弦 c,e,g 三个音,每节换一种节奏,已经变成几十种形状,学者可于每例之外,再变形四次,每次

作成一个四节的乐句!

例一百五十



第二十章 装饰的曲调
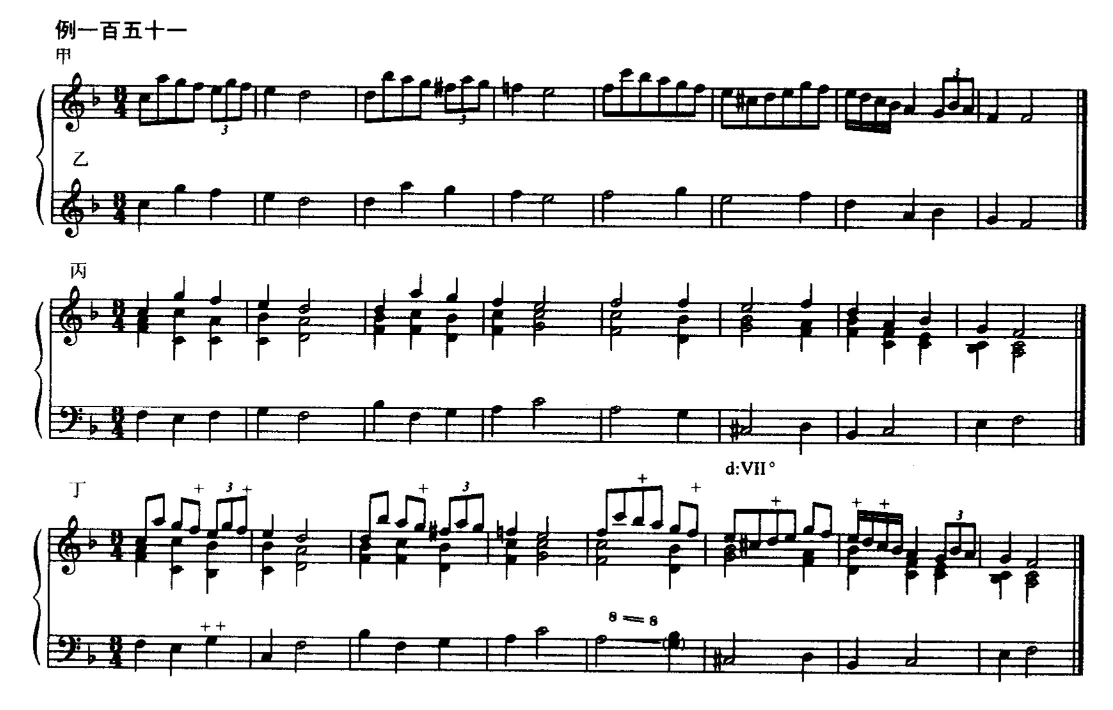
§121. 装饰的曲调的和法

"装饰的曲调"(Embellished Melody)即俗名"加花的曲调"(Florid Melody)。这种曲调的和法,同第十八章讲的补足调作法刚刚相反。补足调作在有了四部和声之后,装饰的曲调作成在未有四部和声之前。装饰的曲调的和法分三步做去:

(一) 先将装饰的曲调(甲)化为单简形式(乙),如例151(乙);
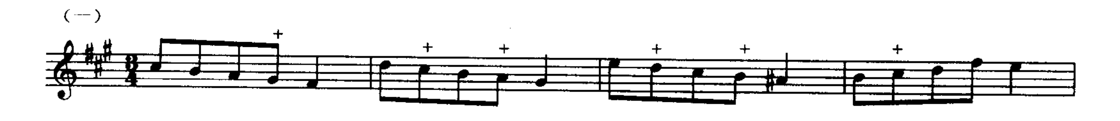
(二) 用最单简的和声,把(乙)调和起来(同例丙);
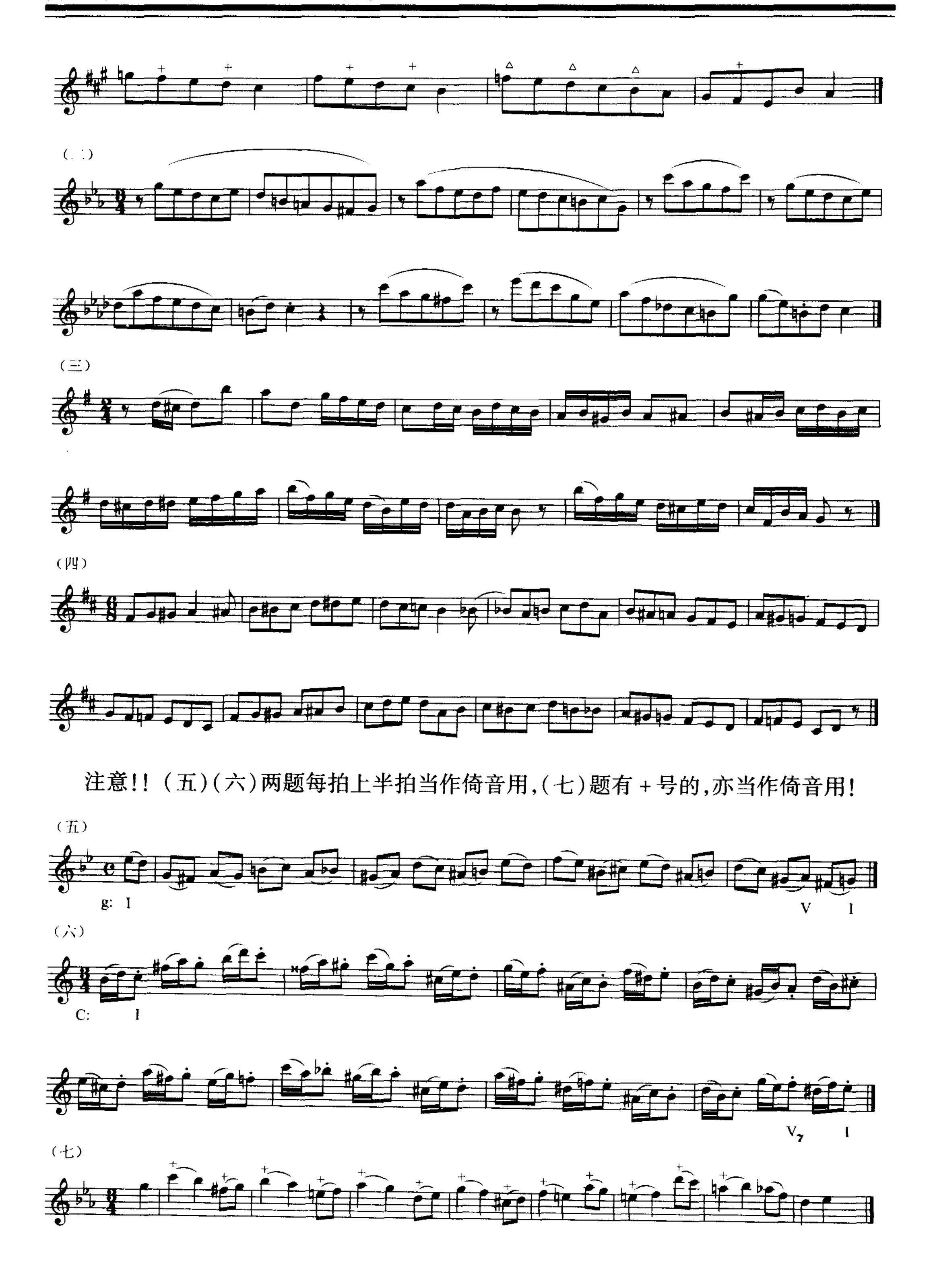
(三) 最后把原调(甲)与底下三部的和声一并写上,如必须更改的(指犯和声原则的)略为改正。(同例丁,第一节更改和声,第五节改正八度平行)



注意!! 题内有△号处是倚音,有+号处是经过音,有+ +号处是更改和声。

练习题第二十集(甲) 各题照前例分三步做,第一题有+号者是经过音,有△号者是倚音。
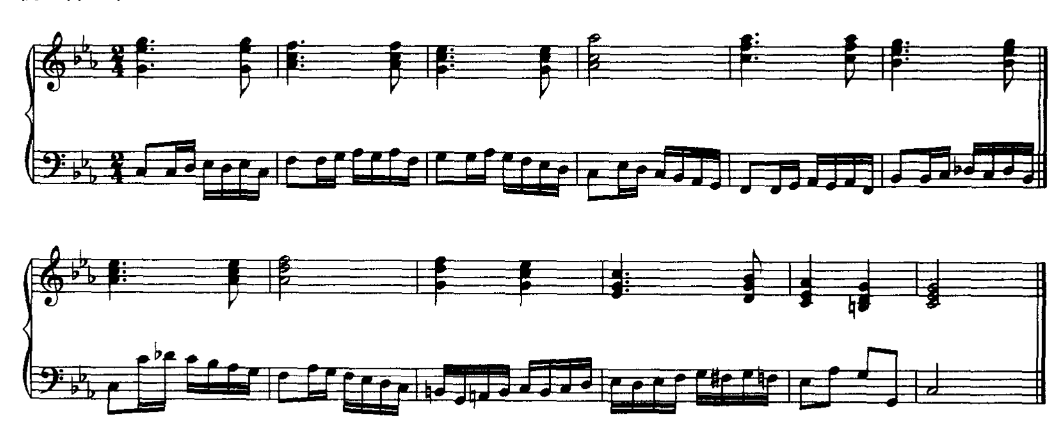



(二)
(三)
(四)
注意!!(五)(六)两题每拍上半拍当作倚音用,(七)题有+号的,亦当作倚音用!
(五)
g: I
V I
(六)
C: I
V7 I
(七)

§122. 流动的低音曲调(Runing Basses)

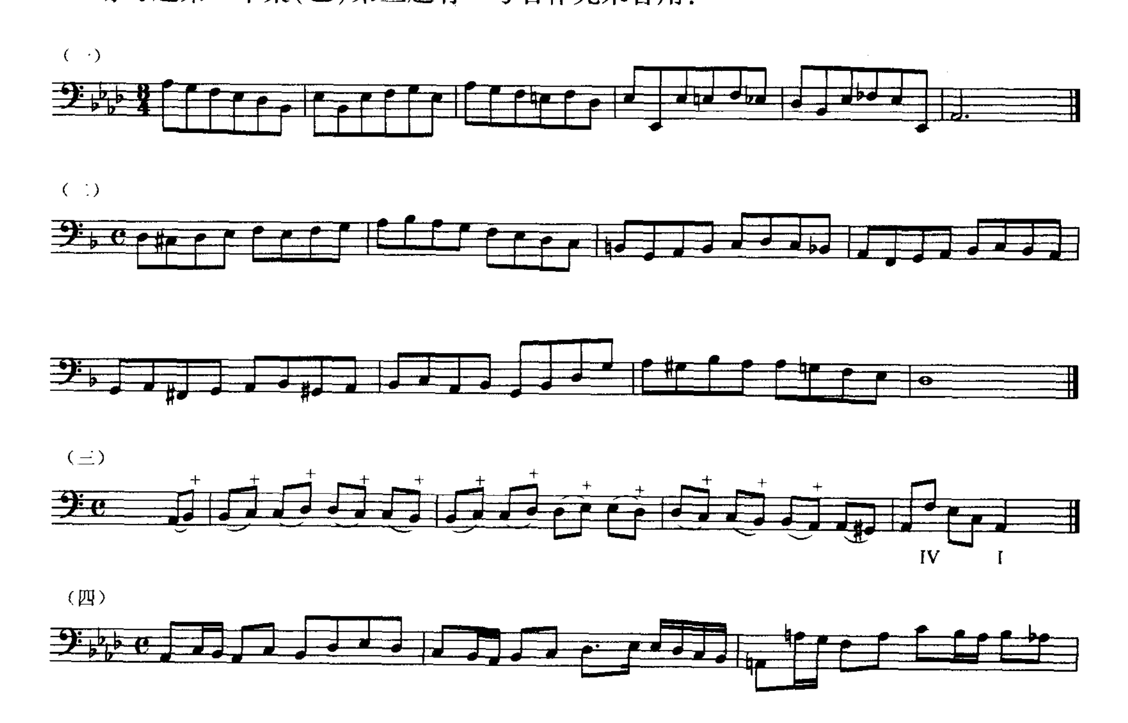
乐曲的低音调常有继续奏几十节之久中间并无停止的,名叫“流动的低音曲调”。这种曲调钢琴的左手练习曲最多,和时在上方作三重音,务使与低音(经过音,倚音除外)作成一个和弦,上边每个和弦与低音一个至八个相对,看曲调的节奏与个人的技术不同,有时上边三重音的节奏,可以不必一致。
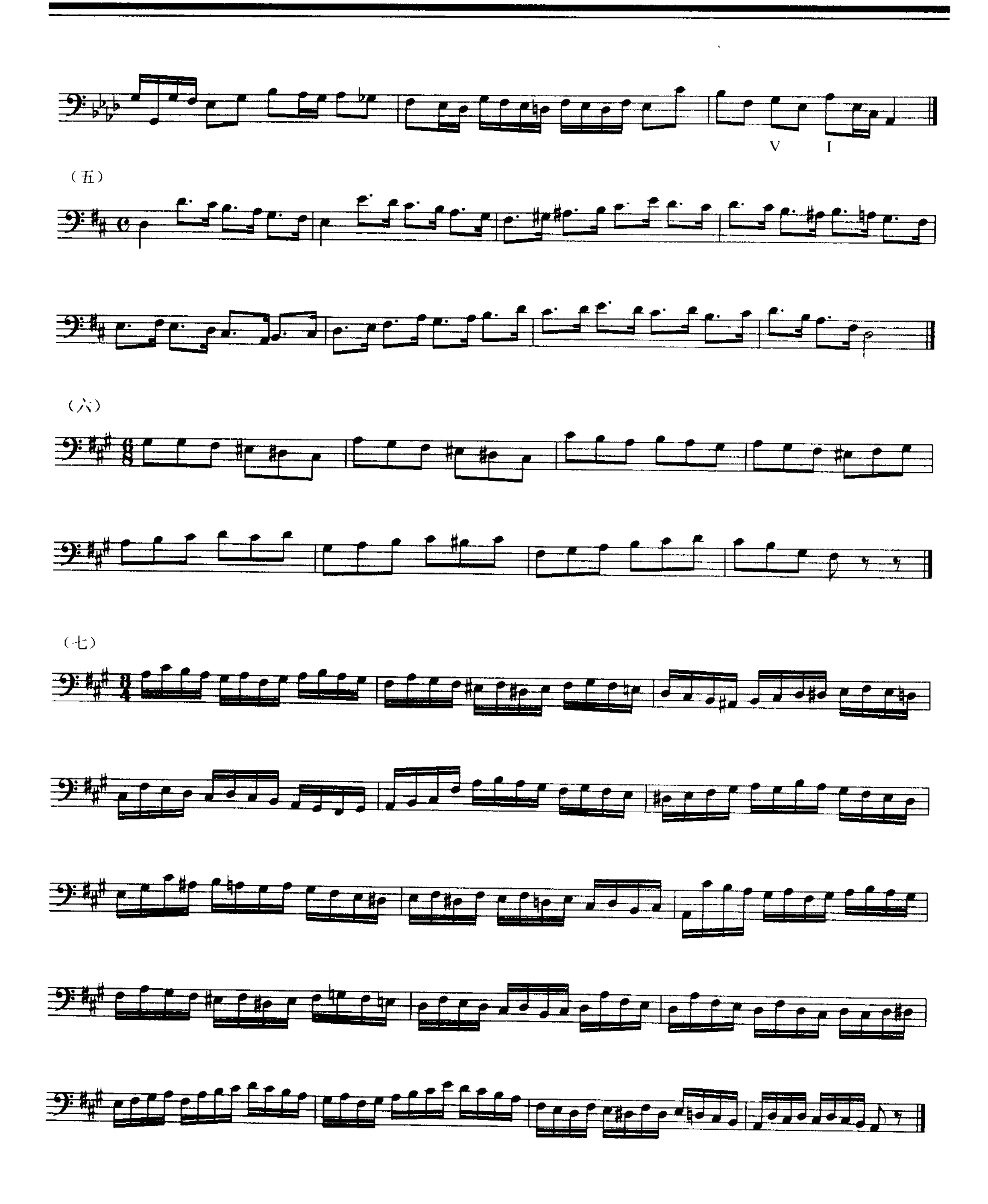
例一百五十二



本例上边三重音的节奏仍然一致,每个和弦与低音两个至七个相对。

练习题第二十集(乙)第三题有 + 号者作先来音用!





第二十一章　伴奏 Accompaniments

§123. 伴奏的成立与用处

把基本和声里边的音，用一定节奏形式继续奏出或反复奏出时，便成一种普通的伴

奏。较复杂的伴奏还要兼用和声外的音(如装饰音等),有时补足调与对位的作法(Counterpointal Writing)亦可采用。

伴奏的用处,在乎作出一种和声的节奏的背景,补助曲调未尽达出的意思,并增加乐曲的美。

§124. 伴奏的形式

伴奏的形式无穷之多,约略把它们分析一下,大概可以分作四类:
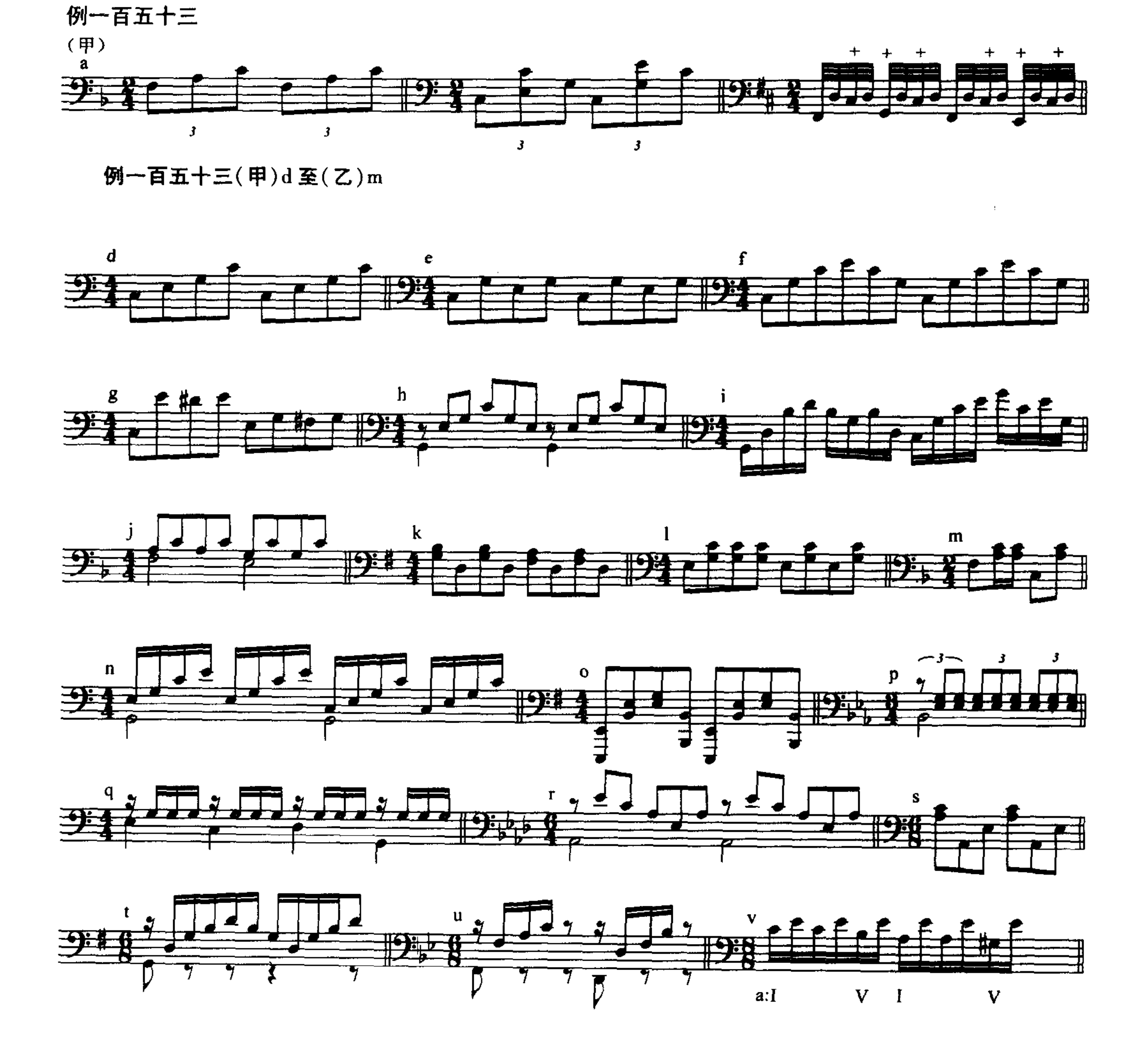
(一) 碎和弦的伴奏(如例一百五十三甲,a 至 x.);
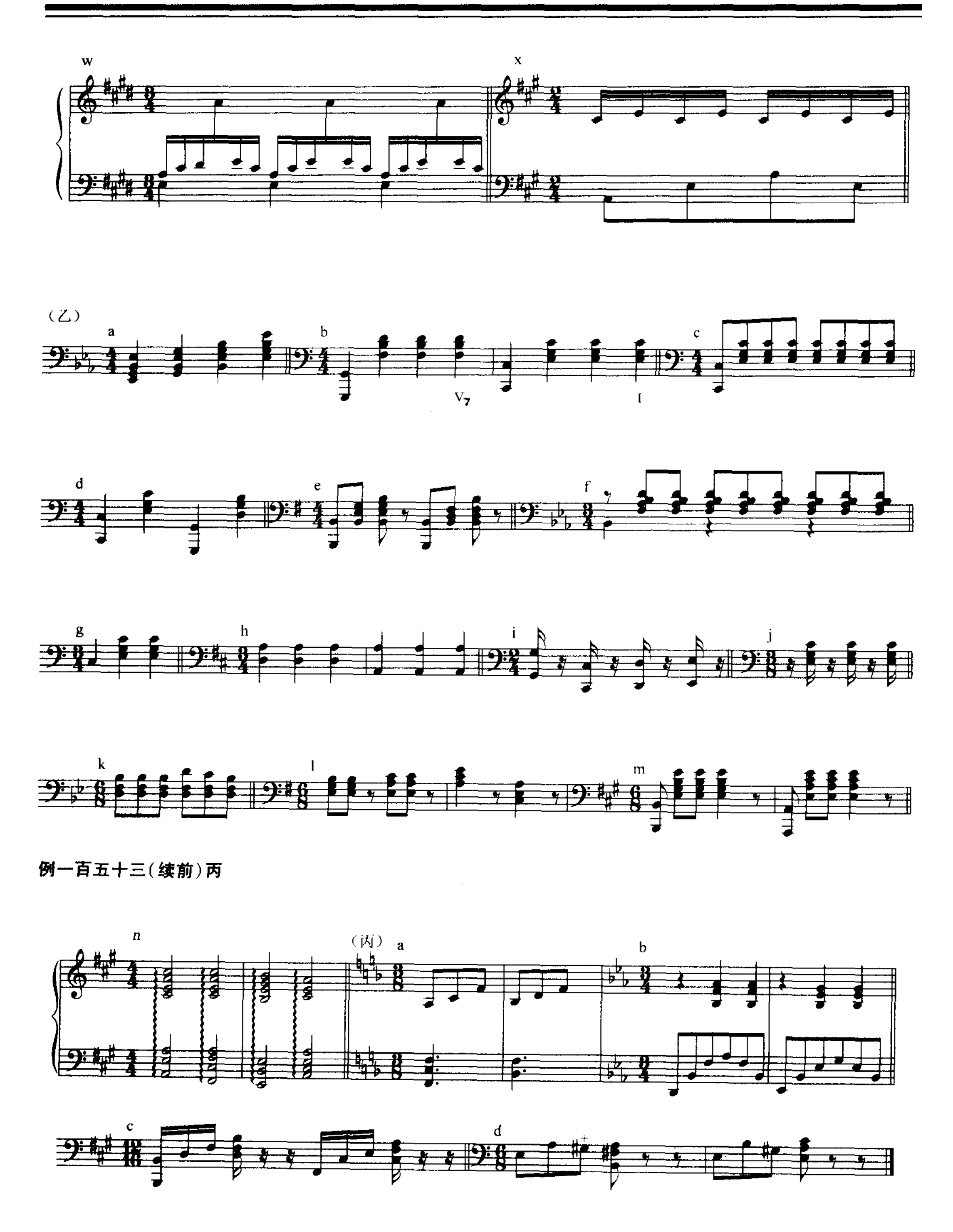
(二) 整个和弦的伴奏(同例乙,a. 至 n.);

(三) 前两类兼用的伴奏(同例丙,a. 至 d.);

(四) 音阶式的伴奏(或用自然音阶,或用半音阶)。

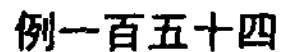
除第四类不必举例之外,其余三类举例如下:
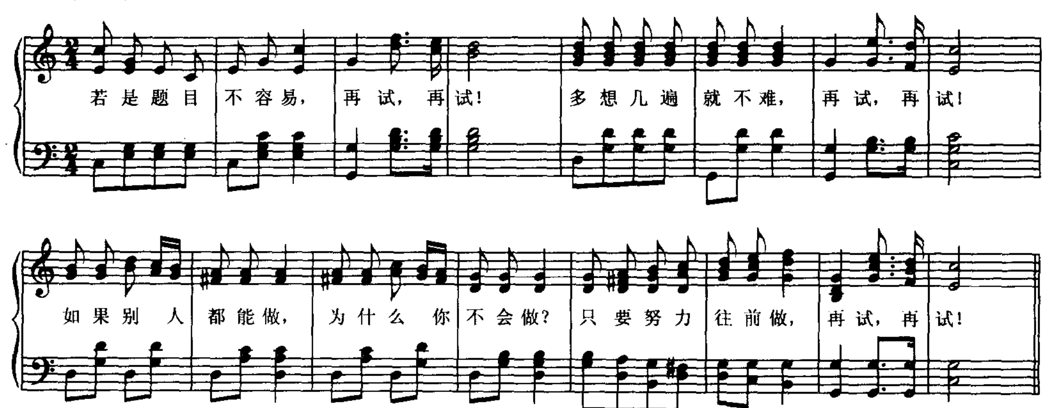




以上各例里边(甲)的c,g,(乙)的k,(丙)的d均兼用和声外的音。伴奏里如用不协和的和弦,仍要解决,譬如上例(乙)的b.用的七度和弦,在第二节解决。例一百五十四,采用上例形式的一部分,伴奏小歌一首(原调在第一重音,采用英国民歌"Try again")。

再　　试!





上例不过随便作成的一个伴奏的样子,并非说一定要用这种形式。学者如想练习伴奏作法,最好从各国民歌集里边选出爱唱的歌调(节数最好是八节或十六节的)自己另作新伴奏,这里不必预备题目了。

和声学问题(十一)

91. 什么是 Organ Point?

92. 什么叫长音短奏?

93. Obligato 有什么用处?

94. 曲调的变形,何种曲最常用?

95. 什么叫"装饰的曲调"?

96. 什么叫"流动的低音曲调"?

97. 伴奏的目的如何?

98. 伴奏的形式大约可分几类?

99. 和声内的音与和声外的音,有何分别?

100. 学完和声学之后于学器乐声乐,觉得有什么进益?

§125. 结 论

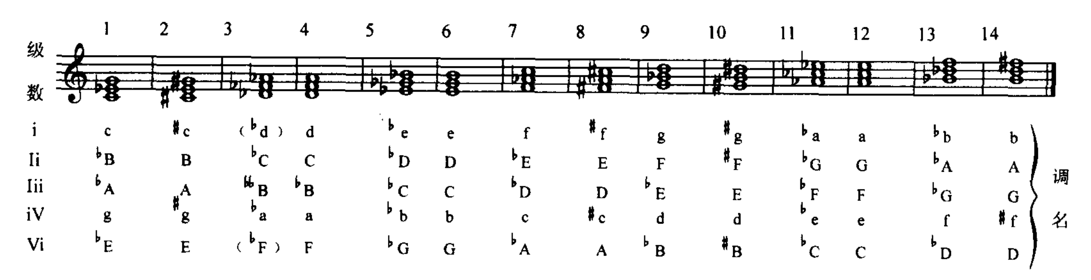
以上所讲不外各种和弦的构成法,记法,用法,解决法,互相联络之法与和声应用法。为便于记忆起见,又把这些法子缩成二十七个原则。如能熟记这些原则,就可以解剖乐曲的和声。单独关于和声应用到什么程度,全凭各人的心思与天才,很难定出几个原则出来。学者做完本书各集练习题之后,还要从各国民歌集多选出歌调,作成四部和声或伴奏,才可以做成好基础。将来研究高级理论(如对位法 Counterpoint,和应曲 Canon,赋格曲 Fuga 等)及自由作曲,配器法 Instrumentation,就容易得多了。

附　　录（一）

（第一表）大三和弦与各调的关系

级数	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
I	C	♯C	♭D	D	♭E	E	F	♯F	♭G	G	♭A	A	♭B	B	调名
IV	G	(♯G)	♭A	A	♭B	B	C	♯C	♭D	D	♭E	E	F	♯F	
VI	e	(♯e)	f	♯f	g	♯g	a	(♯a)	♭b	b	e	♯c	a	♯d	
V	F	♯F	♭G	G	♭A	A	♭B	B	♭C	C	♭D	D	♭E	E	
V	f	♯f	(♭g)	g	♭a	a	♭b	b	♭c	c	(♭d)	d	♭e	e	

（第二表）小三和弦与各调的关系



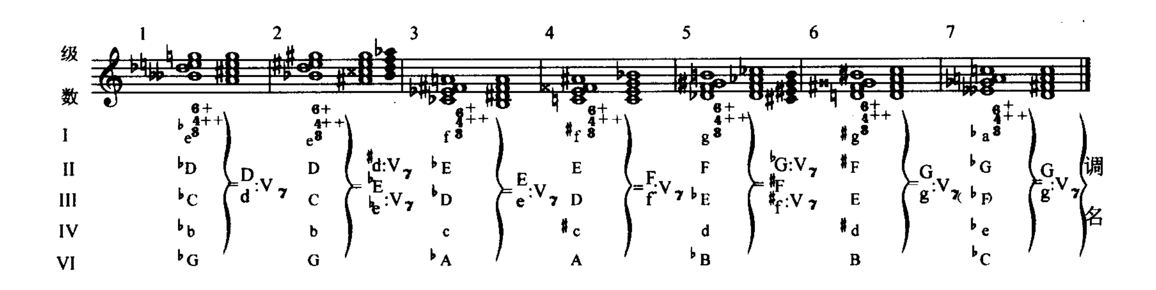
级数	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
i	c	♯c	(♭d)	d	♭e	e	f	♯f	g	♯g	♭a	a	♭b	b	调名
Ii	♭B	B	♭C	C	♭D	D	♭E	E	F	♯F	♭G	G	♭A	A	
Iii	♭A	A	♭♭B	♭B	♭C	C	♭D	D	♭E	E	♭F	F	♭G	G	
iV	g	♯g	♭a	a	♭b	b	c	♯c	d	d	♭e	e	f	♯f	
Vi	♭E	E	(♭F)	F	♭G	G	♭A	A	♭B	♯B	♭C	C	♭D	D	

（第三表）增五六和弦的等和声
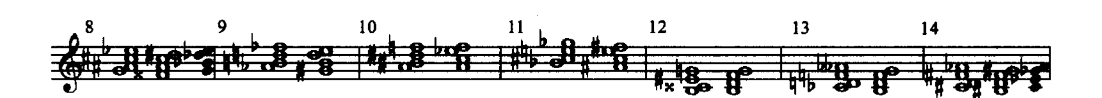
级数	I	II	III	IV	VI	调名
1	a $^{6}_{5}$	G	F	e	C	= F/f : V_7
2	♭b $^{6♮}_{5}$	♭A	♭G	f	♭D	= ♭G : V_7 = ♯f : V_7
3	b $^{6}_{5}$	A	G	♯f	D	= G/g : V_7
4	c $^{6}_{5}$	♭B	♭A	g	♭E	= ♭A/♭a : V_7 = ♯g : V_7
5	♯c $^{6x}_{5}$	B	A	♯g	E	= A/a : V_7
6	(♭d) $^{6}_{5}$	♭C	(♭♭B)	♭a	(♭F)	= ♭♭B : V_7 = A : V_7 a
7	d $^{6}_{5}$	C	♭B	a	F	= ♭B/♭b : V
8	♭e $^{6♮}_{5}$	♭D	♭C	♭b	♭G	= ♭C : V_7 = B : V_7 b
9	e $^{6}_{5}$	D	C	b	G	= C/c : V_7
10	f $^{6}_{5}$	♭E	♭D	c	♭A	= ♭D : V_7 = ♯c : V_7
11	♯f $^{6x}_{5}$	E	D	♯c	A	= D/d : V_7
12	g $^{6}_{5}$	F	♭E	d	♭B	= ♭E/♭e : V_7 = ♯d : V_7
13	♯g $^{6x}_{5}$	♯F	E	♯d	B	= E/e : V_7
14	♭a $^{6♮}_{5}$	♭G	♭F	♭e	♭C	= E/e : V_7

（第四表）有倍增四的三四和弦的等和声

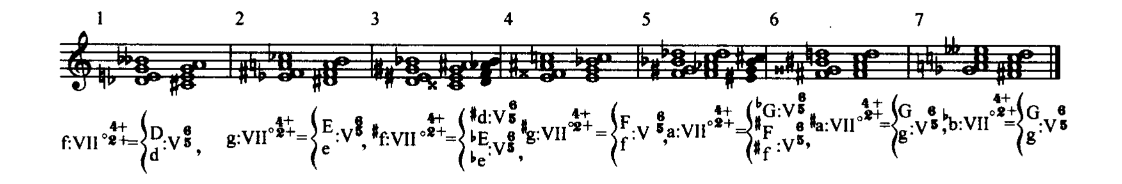
级数	1	2	3	4	5	6	7
I	a $^{6}_{4++}{}_{3}$	♭b $^{6}_{4++}{}_{3}$	b $^{6}_{4++}{}_{3}$	c $^{6}_{4++}{}_{3}$	♯c $^{6}_{4++}{}_{3}$	♭a $^{6}_{4++}{}_{3}$	d $^{6}_{4++}{}_{3}$
II	G	♭A	A	♭B	B	♭C	C
III	F	♭G	G	♭A	A	♭♭B	♭B
IV	e	f	♯f	g	g	♭a	a
VI	C	♭D	D	♭E	♯E	♭F	F
调名	= ♯g:V_7, ♭A:V_7, ♭a	= A, a:V_7	= ♭B, ♭b:V_7	= ♭C:V_7, B, b:V_7	= C:V_7	= C, c:V_7	= ♯c:V_7, ♭D:V_7



（第五表）增二四和弦的等和声



b:VIII$°^{4+}_{2+}$ = {♯g, ♭A:V^{6}_{5}, ♭a}, c:VII$°^{4+}_{2+}$ = {A, a}:V^{6}_{5}, ♯c:VII$°^{4+}_{2+}$ = {♭B, ♭b}:V^{6}_{5}, d:VII$°^{4+}_{2+}$ = {B, b}:V^{6}_{5}, ♯d:VII$°^{4+}_{2+}$ = {C, c}:V^{6}_{5}, ♭e:VII$°^{4+}_{2+}$ = {C, c}:V^{6}_{5}, e:VII$°^{4+}_{2+}$ = {♯c:V^{6}_{5}, ♭D:V^{6}_{5}},



附　录(二)

和声学术语对照表

笔画索引	款　数	英　语	德　语	法　语
一度	§ 6.	Unison	Prime	Unisson
二四和弦	§ 55.	The four-two chord	Sekundquartsext-Akkord	Accord de triton
二度	§ 6.	Second	Sekunde	Seconde
七度	§ 6. 66.	Seventh	Septime	Septièmé
八度	§ 6.	Octave	Oktave	Octave
九度和弦	§ 72.-74.	Chord of the ninth	Nonen-Akkord	Accord de neuvième
十度		Tenth	Dezime	Dixiéme
十一度和弦	§ 101.	Chord of eleventh	Undezimen-Akkord	Accord de septième dominante sur -tonique
十二度		Twelth	Duodezime	Douquième
十三度和弦	§ 101.	Chord of thirteenth	Terzdezimen-Akkord	Accord de neuvième sur-tonique
小		Minor	Klein	Mineure
小音阶	§ 4.	Minor scale	Moll	Mineure (la gamme)
大		Major	GroB	Majeure
大音阶	§ 4.	Major scale	Dur	Majeure (la gamme)
上中音（第二重音）	§ 13.	Alto	Alt	Alto
下徵音	§ 5.	Subdominant	Unterdominant	Sousdominante
三四和弦	§ 55.	The four-three chord	Terzquartsext-Akkord	Accord de sixte sensible
三和音（三和弦）	§ 11.	Triad	Deriklang	Triple accord
三度	§ 6.	Third	Terz	Tierce
中音	§ 13.	Tenor	Tenor	Ténor
不协和音	§ 8.	Dissonance	Dissonanz	Dissonance

笔画索引	款数	英语	德语	法语
今乐收法	§ 25.	Authentic cadence	Authentischer SchluB	Cadence parfaite
反向进行	§ 16.	Contrary motion	Gegenbewegung	Mouvement contraire
反复进行	§ 24.	Sequence	Suquenz	Séquence
五六和弦	§ 55.	The Six-five chord	Quintsext-Akkord	Accord de quint diminuée et sixte
五度	§ 6.	Fifth	Quinte	Quinte
六度	§ 6.	Sixth	Sexte	Sixte
六度和弦	§ 33.	The chord of the sixth	Sext-Akkord	Accord de sixte
正七度和弦	§ 46.	The chord of the dominant 7th	Dominantseptimen-Akkord	Accord de septieme dominante
正三和弦	§ 12.	The principal triads	Hauptdreiklänge	Triple accord principal
四六和弦	§ 33. 38.	The chord of the sixth and four	Quartsext-Akkord	Accord de quarte et sixte
四度	§ 6.	Fourth	Quarte	Quarte
半音阶	§ 4.	Chromatic scale	Chromatische Tonleiter	Gamme chromatique
古乐收法	§ 25.	Plagal cadence	PlagalschluB	Cadence plagal
平行调（关系调）	§ 43.	Relative key	Parallel Tonart	Ton relatif
尼亚波里六度和弦	§ 104.	Neapolitan 6th	Neapoltanische Sexte	Accord de sixte neapolitan
加花的曲调	§ 121.	Florid melody		Melodie fleurie
羽音	§ 5.	Submediant	Untermediante	Susdominante
同向进行	§ 16.	Similiar motion	Gerade Bewegung	Mouvement direct
收法	§ 25. 53. 77.	Cadence	SchluBkadenz	Cadence
先来音	§ 92.	Anticipation	Vorausnahme	Anticipation
曲调变形	§ 119.	Melodic figuration	Figuration der Melodie	Variation de melodie
自然的音阶	§ 4.	Diatonic scale	Diationaische Tonreihe	Gamme diatonique
全音的音阶	§ 4.	Wholetone scale	Ganztonreihe	Gamme par ton
有倍增四的四六和弦	§ 107.	The chord of the sixth and doubly augumented fourth		
低音	§ 13.	Bass	BaB	Basse

笔画索引	款数	英语	德语	法语
角音	§ 5.	Mediant	Mediante	Mediante
助音	§ 87.	Auxiliary-tone	Durchgehende Note	Note de passage
伴奏	§ 123. 124.	Accompaniment	Begleitung	Accompagnement
和弦	§ 14.	Chord	Akkord	Accord
和声学	§ 10.	Harmony	Harmonielehre	Harmonie
和声外的音	§ 86.		Harmoniefreie Töne	Note étrangère
长音	§ 117.	Organ point (Pedal point)	Orgelpunkt	Point d' orgue
底音	§ 11.	Root	Grundton	Note fondamentale
协和音	§ 7.	Consonance	Konsonanz	Consonance
音程	§ 6.	Interval	Intervalle	Intervalle
音阶	§ 4.	Scale	Tonleiter	Gamme
宫音	§ 5.	Tonic	Tonika	Note tonique
高音	§ 13.	Soprano	Sopran	Soprano
留音	§ 93.	Suspension	Vorhalt	Suspension (Retard)
狭位	§ 15.	Closed position	Enge Lage	Positon serrée
纯		Perfect	Rein	Parfaite (Juste)
纯八度平行	§ 17.	Consecutive octaves	Offene Oktavenparallelen	Octaves défendues
纯五度平行	§ 17.	Consecutive fifth	Offene Quintenparallelen	Quintes défendues
倍增四和弦	§ 111.	Doubly augumented 4th chord		
商音	§ 5.	Supertonic	Wechsseldominante	Sustonique
倚音	§ 90.	Appogiatura	Frei eintretende Vorhalte	Appogiature
假结束	§ 76.	Deceptive Cadence	Trugkadenz (TrugschluB)	Cadence interrompue
副三和弦	§ 59. -63.	Secondary triads	Nebendreiklange	Triple accord secondaire
侧面进行	§ 16.	Oblique motion	Seitenbewegung	Mouvement oblique
解决	§ 8.	Resolution	Auflösung	Résolution
减		Diminished	Vermindert	Diminuée
减七度和弦	§ 66. 84. 85.	Diminished 7th chord	Vermindert Septimen-Akkord	Accord de septième diminuee
换音	§ 91.	Changing tone	Wechselnote	Note d' appogiature

笔画索引	款数	英语	德语	法语
等和声	§ 85.	Enfarmonic	Enharmonik	Enharmonique
经过音	§ 87.88.89.	Passing-tone	Durchgehende Note	Note de passage
补足音	§ 118.	Obligato melody	Obligat	Obligato
装饰音	§ 87.—92.	Ornamental tones	Harmoniefreie Tone	
装饰的曲调（花腔）	§ 121.	Embellished melody		
广位	§ 15.	Open position	Weite Lage	Position espacée
徵音	§ 5.	Dominant	Dominante	Dominante
调性	§ 42.	Tonality	Tonalität	Tonalité
增		Augumented	ÜbermäBig	Augumenté
增二四和弦	§ 112.	The chord of the augumented four-two	ÜbermäBiger Sekujdquart-sext-Akkord	
增三四和弦	§ 110.	The chord of the augumented six-four-three	ÜbermäBiger Terzquart-sext-Akkord	
增六和弦	§ 105.	The chord of the auaumented sixth	ÜbermäBiger Sext-Akkord	Accord de sixte augumenté
增五六和弦	§ 109.	The augumented six-five chord	ÜbermäBiger Quintsext-Akkord	
增四六和弦	§ 106.	The chord of augumented sixth amd four	ÜbermäBiger Quintsext-Akkord	Accord de quarte et sixte augumenté
静止音	§ 117.	Stationary Note (Inverted pedal)	Liegende Stimme	
隐八度（平行）	§ 22.50.	Hidden octaves	Verdeckte Oktavenparallelen	Octaves directes
隐五度（平行）	§ 51.	Hidden fifths	Verdeckte Quintenparallelen	Quintes directes
转位	§ 31.33.55	Inversion	Umkehrung	Renversment
转调	§ 42-44.78-80.84	Modulation	Modulation	Modulation
变宫音	§ 5.	Diminished 7th chord	Vermindert Septimen-Akkord	Note sensible
变和弦	§ 102-115.	Altered chord	Alterierte Akkorde	Accord d' alteration

附录(三)　本书习题问题分课表

课	集组	题	课	集组	题	课	集组	题
上编 1	一	1—8	22	七甲	1—6	43	九丁	22—27
2	一	9—19	(23)	七甲	7—13	44	九{丁 戊	{28—30 31—33
3	二	1—8	24	七甲	14—20	45	九戊	34—38
4	二	9—16	25	七甲	21—27	46	九戊	39—43
5	问题(一)	1—7	26	七甲	28—34	47	十甲	1—7
6	三	1—8	27	七乙	35—40	48	十甲	8—15
7	三	9—16	28	七乙	41—45	49	十乙	16—20
8	问题(二)	8—20	29	{问题(四) 八甲	{31—35 1—5	50	十乙	21—25
9	四	1—7	30	八甲	6—12	51	十丙	26—31
10	四	8—14	(31)	八甲	13—19	52	十{丙 丁	{32—34 35—36
(11)	四	15—21	32	八甲	20—26	53	十丁 问题(六)	{37—41 41—45
12	四	22—28	33	八甲	27—33	54	十一(A)甲	1—5
13	四	29—35	34	八乙	34—39	55	十一(A)乙	6—10
14	五	1—6	35	八乙	40—45	56	十一(A)丙	11—15
15	五	7—12	36	八乙	46—51	57	十一(A){丙 丁	16—17 18—21
16	五	13—18	37	和声解剖	1—6	58	十一(A)丁	22—28
17	五	19—25	38	八丙	52—58	(59)	十一(B)	1—5
18	六	1—7	39	{八丙 问题(五)	(各题演一调){52—58 36—40	60	十一(B)	6—13
19	六	8—14	40	九甲	1—8	61	十二甲	1—6
20	六	15—21	41	九乙	9—15	62	十二甲	7—12
21	问题(三)	21—30	42	九丙	16—21	(63)	十二甲	13—18

课	集组	题	课	集组	题	课	集组	题
64	十二甲	19—24	85	十四乙	5—7	106	十六丁	1—9
65	十二甲 问题(七)	25—26 46—58	86	十四丙	1—4	107	十六戊	1—5
66	十二乙	27—12	87	十四丁	1—5	108	十六戊	6—10
67	十二乙	33—38	88	十五(甲)A	1—6	109	十六己	1—9
68	十三甲	1	89	十五(甲)A	7—12	110	十六己	10—13
69	十三甲	(每课用大小调各三个) 2(上)	90	十五(甲)B	13—16	111	十六己	14—17
70	十三甲	2(中)	91	十五(甲)C	17—19	112	十六庚	1—6
(71)	十三甲	2(下)	92	十五(乙)A	1—4	113	十六辛	1—2
72	十三乙	1—2	93	十五(乙)A	5—9	114	十六辛	3—4 各用三调
73	十三乙	3—5	94	十五(乙)B	10—15	115	十六辛 问题(十)	{5 83—90
74	十三丙	1—4	95	十五丙	1—4	中编 116	十七	1—4
75	十三丙	5—8	96	十五{丁 戊	1—3 1—2	117	十七	5—7
(76)	十三丙	9—12	97	十五戊	3—8	118	十八	1—3
77	十三丁	1—3	98	十五戊	9—12	119	十九	1—3
78	十三丁 问题(八)	{4 59—62	99	十五戊	13—16	120	十九	4—6
79	问题(八)	63—70	100	问题(九)	71—82	121	和变用进 弦形二三	进进子一 四拍各次
中编 80	十四甲	1—3	101	十六甲	1—8	122	二十甲	1—5
81	十四甲	4—6	102	十六乙	1—5	123	二十{甲 乙	6—7 1—3
82	十四甲	7—9	103	十六乙	6—10	124	二十乙	4—7
83	十四{甲 乙	{10—11 1	104	十六丙	1—6	125	伴奏$\frac{3}{4}$,$\frac{4}{4}$拍子的短歌各一首!	问题(十一) 91—100
84	十四乙	2—4	105	十六丙	7—12	126	伴奏$\frac{2}{4}$,$\frac{3}{4}$,$\frac{6}{8}$	拍子的短歌各一首!

附录(四) 本书各原则内容一览表

第　条	关系事项	第　章	第　款
1,2,3,4.	三和弦之构成	一	14.
5.	和弦之进行	一	16.
6,7.	二重音之关系（八度平行五度平行）	一	18.
8.	增音程	二	21.
9.	隐八度	二，七，	22，50.
10.	六度和弦	四	34.
11.	低音（即第四重音）处置法	五	37.
12.	四六和弦处置法	五	38.
13.	第五，第九及第二十二条的例外	五	41.
14.	转调	六	43.
15.	横立音	六	45.
16.	七度和弦	七	48.
17.	隐五度	七	51.
18.	转位正七度和弦	八	57.
19.	副三和弦之用法	九	63.
20.	第七级四和弦	十	66.
21.	五度平行的例外	十	66.
22.	正九度和解决法及其例外	十一	72，73.
23.	七度和弦的底音与七度音之同向来去	十二	75.
24.	五度平行八度平行与经过音之关系	十四	87.
25.	留音	十五	95.
26.	变和弦的解决法	十六	102.
27.	长音	十七	117.

* 本篇据萧友梅《和声学》1932年8月商业印书房印刷本校录。据作者自序一，这是在连载于北京大学音乐研究会《音乐杂志》(1920年12月31日至1921年12月31日，该刊第1卷第9、10号合刊至第2卷第9、10号合刊)的《和声学纲要》一文基础上，历经多年教学应用和增补改写而成的一部和声学教科书。为保持原著的完整历史面貌，编者除对原刊中一些明显的讹夺加以订正外(大多据原书所附勘误表)，均一仍其旧，并不加注释。

听过来维思先生(Mr Levis)讲演中国音乐之后*

来维思先生(John Hazedel Levis)虽然生在美国,但住在中国(沪、汉、平、粤各地)有二十五年之久,平时极喜欢研究中国音乐和中国音韵。这回要去美国讲演,路过上海,在本埠夏令配克戏院及美国妇女俱乐部举行二次关于中国音乐的讲演之后,并应本校的约请,于本月1日下午4时半来校讲演一小时以上,引起吾们对于整理国乐的很大的兴趣。兹将来氏所讲,约略分别记录于下。

来维思先生所讲大约可以分为两部:

第一是中国音乐备有二元;第二是中西音乐之特色。关于中国音乐二元论,来氏又分为四项说明:

(一) 从曲调的组织看来,可分自由的曲调(即加花的曲调 florid melody)与精确的曲调(exact melody)两种,中国实兼备之,如皮黄的曲调属于前者,而昆曲则属于后者。至于西方音乐在二百年前亦有用加花的曲调,近代则逐渐消灭,一切乐曲均用精确的曲调组织而成。

(二) 从音阶一方面看来,中国乐曲兼用五声音阶与七声音阶两种。五声音阶之中且可分为宫(1 2 3 5 6),商(2 3 5 6 $\dot{1}$),角(3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$),徵($\underset{\cdot}{5}$ 6 1 2 3),羽(6 1 2 3 5)五调。细看这五个调,每个组织不同,它的小三度音程或在第三第四音之间(宫调),或在第二第三音之间(徵调),或有两个小三度(如商调、角调及羽调)。在西方音乐用五声音阶者则极罕见,如苏格兰民歌之《Auld Lang Syne》,已成为古董矣。

(三) 从乐器方面看来,依其音色之不同,亦可分为刚性乐器与柔性乐器两种。在西方乐器,现只有刚性的一种,而中国乐器则兼备刚柔两种,比如同是吹乐器,笛之音色为刚性,而箫之音色则为柔性是也。

(四) 从音调之运用一方面看来,在西方只有抑扬两种音调,今试以\号表示抑,以/号表示扬:先抑后扬者当为V,先扬后抑者当为Λ,其抑扬相间者为\/\或/\/;此西方音调运用之形式也。至于中国音调,除抑扬之外,尚有所谓平声,此平声当用—表示之,故其音调运用起来,异常复杂。试用—/\三号记平、上、去三声,而用ΛV二号记上入、下入二声,则:

ΛΛ— —\,

——∧/—,

∧——/∧,

\/V——。

四句为唐诗一首之音节(若单简一点,用○代平,用×代仄),则此诗之音节为:

××○○×,

○○××○,

×○○××,

×××○○。

即此一端,可知中国音调之复杂,非西方人士可以想见。盖一首诗或一首词之中,不用作谱,已包含有一定之音节,可以依法歌唱矣。

以上所讲四点均属于吾所主张的二元论(Duality)之一部。以外,中西音乐各有特色,兹特举数点如下:

(一) 如上所述,中国曲调虽有二元,但其发展之倾向,则仍趋于“纵”的一方面。中国乐师每学得一曲之后,必喜将曲调略为改变,或加些花腔(即西乐所谓装饰音),或加头尾数句,以期有所变化,不与其师所授者相同。故一首同名之乐曲,而人人奏法不同。在西方乐曲,于作成曲调之后,必注意和声之结构,有许多曲调,在和声配好之后作成,且乐曲中之这一部,许多单有和声而无曲调者,这是西方注重在和声的明证,而和声是讲究三个音以上同时发出之效果者,故西乐之特色可以说是注重“横”的一方面。

(二) 关于拍子一项,西方乐曲,每曲必指定一种拍子(或二拍、或三拍、或六拍、或四拍),自首至尾,必照指定之拍子演奏(亦有中间改变一次者;至如近人 C. Scott 作品中一曲兼用数种拍子者,系属例外)。至于中国乐曲则不然,每每于两三句之后即改变其拍子。比如某曲本为 7/8 7/8 6/8 6/8 7/8 7/8 6/8 6/8 者,若硬改为一律用 4/4 拍子,岂非大谬。此等乐曲,中国人常称为散板,其实细细研究,并非散板,不过所用是一种混合拍子耳。

(三) 最后从曲体(form)方面看来,中西音乐亦各有特色。西乐曲之组织每每注重于几个音组织的动机(motive)或乐题(theme),故解剖乐曲者,能注意此点去解剖,便不难知全曲之组织。至于中国乐曲则不然,吾人非用鸟瞰方法,将全曲看完,不能窥见该曲之奥妙。此层非拿出实例来,不足以证明,惜今日讲演时间有限,未能预备耳。

最后,来氏并主张中国曲调不宜配以西方和声,应另寻出中国特有之和声配合法,方不至失去中国乐曲之特色。他说日本近年虽盛输入西乐,然其新作品,无一可以代表日本国民性者,此即纯然采用西方和声之铁证,深望吾国研究音乐者,不再蹈日本之覆辙,努力寻求本国固有之和声以整理、改造旧乐,并创作新派国乐云云。

来氏所讲第一部的(一)(二)两点和第二部的第一项均极有见地,唯对于乐器音色,音调运用,拍子与典体四点,余以为尚有讨论之余地。吾国乐器音色虽然兼备刚柔两种,但西方乐器,亦决不能认为单有刚性音色,或单有柔性音色,曾研究过乐器学者,均可答复

此问题，不待余之论辩。来氏谓中国一首诗或词，已具备有很好的音节，不必另为作谱亦可歌唱，盖单指吟哦而言；但吟哦与歌唱不同，诗歌之音节佳者，均可吟哦，如欲歌唱，则非把歌词之意义表出不可，否则同用一种平仄音节之诗词，不知多少，而其所描写悲欢离合各种情节不同，若单依照一种平仄歌唱，断不能表达出各种情节，故平上去入四声，可以说是中国语言之特色，不能认平仄音节为歌词之适当曲调也。关于拍子一层，吾国乐曲所用除散板一类不计外，普通所用多为二进拍子（即一板三眼或一板一眼两种），三进拍子已极为罕见，混合拍子如来氏所举，容或有之，但当比三进拍子更为少用。唯古琴谱向不注明板眼（注明板眼者只有杨时百[1]编的一种），所以历代琴师鼓琴，多以意为之，遇有歌词之琴曲（如《归来去辞》等），多因词句之长短以为板眼，来氏谓中国古乐多用混合拍子或即指此类。但在吾国乐师，每每将此项乐曲并入散板一类，此为吾人将来整理国乐时须注意之一点。来氏又谓吾国乐曲之组织与西乐迥异，每欲解剖一曲，非遍观全曲不能得其要领，与西乐之注重乐题者不同。愚意以为吾国乐曲尚未经过名家之整理，致未能有系统之发达，故在西方人看来，未免难以捉摸。其实吾国乐曲结构，佳者仍有起承转收，仍有段落之分别，不过大套乐曲之组织与西乐之古体 suite 比较起来，虽其性质相同，而形式各异。唯近代西乐之新式 suite，其形式又何尝有一定？故谓中国乐曲均属于此种组织，亦不甚妥当也。

至于来氏最后谓中国曲调不宜配以西方和声，应另寻出适宜于中国音乐之和声，方不至失去吾国乐曲之本色一层，更值得去研究一下。普通吾国人之耳朵，多不喜欢听三度音（尤其是大三度），而在西乐和声，大小调之三度音，均为不可缺者。关于此点，余极愿吾校诸同学多所注意。其以理论为主科之同学，更须多解剖旧乐乐曲，将来便可证明吾国旧乐是否如来氏所说“多用混合拍子”。至于曲体之组织如何，一经解剖之后，更可明了一切，毋须加以辩论矣。

最后余尤愿吾校国乐组诸同学，多注力于乐理及和声、曲体等功课，盖欲改良旧乐，必先具有一种方案；欲作成此种方案，非借镜于西乐不可。但余并非主张完全效法西乐，不过学得其法，藉以参考耳。若单照旧法，专习一二种乐器，对于乐理，绝不过问，将来虽学成一器，亦不过一乐工耳，国乐诸君，其共勉之！

民国 21 年 12 月 3 日

---

* 本篇作于 1932 年 12 月 3 日，载于是年 12 月出版的国立音乐专科学校校刊《音》第 23 至 28 期合刊。来维思（John Hazedel Levis）其人见本文介绍。

（1） 杨时百（1865～1933），名宗稷，字时百，号九嶷山人，湖南宁远人，为著名琴家。撰有《琴学丛书》43 卷（1911 年至 1931 年间陆续成书），其中所收 32 首琴曲均加有工尺谱和板眼。他还将《碣石调幽兰》文字谱率先译为减字谱，由此对传统琴谱的改进作了多方探索。

本校五周纪念感言*

本校成立以来不知不觉已过了五岁,在这五年中,同人同学虽然很努力奋斗,但至今还没有一个固定的校址,教吾们不能安心进行,实在是一件十分不痛快的事。到底我们为什么要办这个学校?开办之前有什么具体的计划?开办之后,历年经济状况怎么样?现在的设备及历年的成绩怎样?今后的希望怎样?等等,均值得在这里写出来,给大家看看。

一、设立的动机

吾国自古号称"礼乐之邦",《礼记》说:"君子礼乐不可斯须去身!"又说:"移风易俗,莫善于乐"。乐的重要,不必赘言。不过在历史上由国家正式设立的音乐教育机关,除掉养成一班乐工供给皇帝娱乐的"教坊"之外,没有办过一所养成音乐专门人才的学校。民国9年我从欧洲回来之后,北京女子高等师范学校首先办一个音乐体操专修科,10年1月该校聘我做主任,就提议把音乐、体操分作两科;民国11年9月,又向北京大学提议,附设一间音乐传习所;民国14年北京国立美术专门学校改组艺术专门学校时,我又提议加设音乐系;同年北京女子师范大学改组为女子大学,音乐科仍旧继续存在。以上三个学校添设的音乐科,学生并不多(每处不过二三十人),不过已经从各该校的经费中,分去了一小部分,虽然各科的成绩还不算坏,但是在各校原有各科看来,总觉得新办的音乐科有点讨厌,一来把原有的经费分薄了,二来"音乐练习"是最吵闹最讨人厌的一桩事,所以我在北平办了七年音乐科,受尽不少不快的刺激。民国16年7月,国民政府将要成立[1],同时北平九校快要关门[2],我决意南来,向蔡先生提出一个要求,请他于大学院成立时,在上海创设一间音乐院,一来觉得音乐一门非独立设教不可,二来藉此可以纪念大学院一下。果然蔡先生提出这个议案通过了,并即从10月起筹备,于11月27日成立,破天荒的国立音乐院,总算开幕了。

二、第一次的五年计划

讲到本校的计划,在民国9年底我曾向北京教育部提议要求办一间独立音乐专门学校,当时得了教育总长的同意,编好一个新预算(要求开办费35万元,常年经费15万元,学额定为200名),由教育部提交财政部。不料民国10年阁议议决,所有经费概照民国8年预算支付,财政部把这个音专新预算原封送回教育部,"音专"一梦,竟未实现。后来范

静生[3]总长要我另编一个最低限度的新预算，我把原来的计划缩成到三分之一，但是还没抄好，范总长已经辞职。从此北京各校的经费一天比一天困难，原有的预算，尚且发不足，新预算更谈不到，所以我拟好的小预算，始终没有提出。

民国16年国民政府成立的时候，内地战事[4]还未停止，中央财政，更觉困难。我们有了上次的经验，不能再提出太大的计划，免致又落一个空，于是我把以前的整个计划，改为分年递加办法，就是每年招生50名，经常费每月3,000元，逐年递加，暂定招至第五年为止（第五年应有学生250名，每月经费15,000元）。这个小五年计划，轻而易举，希望政府容易实行，提出之后，果然得大学院批准，至于开办设备费与校址，政府亦答应于战事结束后即当筹划发给。

三、开办以来之经济状况

本校第一年预定的经费每月3,000元，但是开办时招生太迟，以至第一学期不能招足50名，因此被政府扣去400元，改为2,600元，10月份领得的一个月经费，就作为开办费，到16年第二学期起招足学额，经费亦每月领到3,060元。17年度（即第二年）加招一班，要求大学院照预定计划，每月增加经费3,000元，但是政府只允加至5,000元，我们没法，只可把学额缩到80名，以期不超过预算。18年度以后，每年提出预算时，均要求政府照本校预定的五年计划逐年增加经费，不料一直到今年，还是未蒙核准，仍照17年度开支，并且20年度一年之内还欠发六个半月经费（20年10月、11月、12月份欠发三个月，15,000元；21年1月份欠六成3,000元，2、3两月欠发五成共7,500元，4、5、6三个月欠发五成共7,500元，合共欠发32,500元），以至学校一切进行，异常困难。

四、设备情形与成绩

本校经费，从18年度以后，虽然丝毫没有增加，开办费虽然只领过2,600元，但是经同人极力的撙节，本校现在已有价值5,500余元的仪器及乐器，价值约6,000元的书谱，价值2,500余元的校具，学生学额已极力扩充到九十几名（照现在经费数目应只能收80名），特别选科及补习班学生还不在内。至于学生的成绩，在这五年之内，已开过19次演奏会，5次纪念大会，3次学生音乐大会，两次歌乐会（内容可参看历次演奏会曲目统计表）。有一部分学生并且在市内各校担任功课，有一部分学生不等到毕业已应外省各校之聘请，离校服务去了。单就这两点观察，吾们的如何努力，社会需要人才之切迫，已可见一斑了。

五、现在的希望

在政府财政没有充分发展之前，我们现在的希望，亦并不很大，我们暂时只希望政府不久就注意到本校，并且希望教育部在它每月的工作报告里边，不久就有下列几项登出，就是：

1. 设法清理音专积欠（32,500元）；
2. 拨给本校固定的校址；
3. 在最短期间内补发教育部规定的开办费60,000元；

4. 从21年度起实行本校预定的小五年计划；

5. 恢复国立音乐专科学校为独立学院，即“国立音乐院”的名称(5)。

我们因为还没有校舍，现在正进行募捐建筑费，所以更希望海内对于音乐热心的同胞们多多帮助我们，使本校校舍可以早日建筑起来，使教者学者都可以安心去教去学，音乐教育从此得以发展，那就真功德无量了！

最后对于学生的家长还有一个希望：假如你们打算把你们子弟养成音乐专门家，最好于他们毕业初中时（就是15岁满），就教他们投考本校高中班，不要等到他们在别个高中毕业，然后希望考入本校的本科，这是很难办得到的。因为本校高中有许多功课，专为预备进本科而设的，所以普通高中的毕业生考入本校之后，关于音乐七八门功课，仍旧要从头再学二三年，方能进本科。在欧洲各国的音乐院，规定入学年龄甚严，凡在19岁以上的学生，即不许投考器乐班（如钢琴、小提琴等）了。对于音乐教育内行的父母，假如发现他们的儿女有音乐天才时，从10岁左右，就要给他们预备，往往在家学了几年然后进音乐院，许多音乐大家都是这样养成的。因音乐一道除理论、唱歌两门之外，别项乐器都须从小入手，方易成功。欧美人已经有了几百年的经验，才定出这种章程来，我们可以不必再去试验了。所以我希望未来的学生家长，不要把有音乐天才的儿女的宝贵时候耽搁，要提早把他们送来本校学习，那末将来成材就容易得多了。

---

* 本篇原载1933年出版的《国立音乐专科学校五周年纪念刊》。

(1) 指1927年7月以后，正酝酿成立南京“国民政府”（后于是年9月成立）。

(2) 指当时盘踞北平的奉系军阀政府以“合并”的名义，下令取消北平各校的艺术系科。

(3) 范静生（1874～1934），名源廉，字静生，湖南湘阴人，曾任北洋政府内务总长、教育总长等职。

(4) 指1927年9月南京国民政府成立时，正进行宁汉、晋奉等新的军阀战争。

(5) 1929年7、8月间，南京国民政府下令将“国立音乐院”降格，改称“国立音乐专科学校”（于是年9月正式更名）。这里所说“恢复”，即指要求恢复原来“国立音乐院”的地位与名称。此事后来未能实现。

为提倡词的解放者进一言*

自从曾今可[1]先生近日提倡词的解放以来，这两三个月间有好几位对于这问题发表了些意见。我们把那些意见分析一下，就知道他们的主张不外下列三种：

第一种，主张填词一定要有谱（要照词牌规定的句法、字数作成），但不必拘泥平仄，不必凑韵，要活用“死律”，要以新事物新情感入词，并可自由选用现代语。

第二种，亦主张必须要照词牌填词，要讲平仄，但不用古典和比较深奥陈腐的文言，应改用浅近文言或完全用白话。

第三种，主张完全不用旧词牌，不讲平仄，创作新词。

三种主张自然各有一部分的理由，但是同时亦各有一部分的误会。譬如为平民化为容易普及起见，词句当然不能用深奥陈腐的文言，新事物新情感当然可以入词，但是关于“典故”一点亦并非绝对不可用，因为在我国有许多著名的典故，未曾读过书的人，亦常晓得的，只要用典故者谨慎选择便无问题；假如想作成一首专门家的词或艺术的词，那么“典故”和“有艺术价值的词藻”更不能不用了。

至于把旧词牌的句法和字数认作乐谱，或把旧词牌每句规定的平仄认作乐谱，在音乐的立场看来，都是一种误会。在创作第一个词牌的人，所作第一首词也许用过乐谱，但是这个原来的词谱早已失掉了。后人作词至多不过照足词牌的句数字数与平仄填上，以为如此填法，便有音乐在其中。这是误认其词牌的平仄相间格式为乐谱，因此在报上发表了许多无谓的争论。虽然语音有平仄是我国文字的特色，，但某种平仄相间用法（比如仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平之类），不过是一种谐和的音节，并不是乐谱。有许多悲欢离合不同性质的词句，可以用一种平仄相间法作成，但绝对不能用一种性质的音乐来制谱。因为“音乐”是表现情感的媒介物，同时也可以用来描写自然界现象的。制谱者依照词句的性质作成适当的音乐，不能预先作定一谱，听人家随便填上各种不同性质的词，都可以使用的。作词家假如明白这个道理，就可以不必死守旧词牌作词了。

张双红先生在他的《谱的解放》[2]一篇说得好，他说：“……古人当初创造‘词’的时候，他们并没有什么‘谱’来做依据，他们都是创作——自度腔；而后世的人，自己不会创作，只会依着古人的‘谱’来填，依样葫芦的填。这样的相传下去，就变成非依照古人的‘谱’便不得谓之‘词’了。这并不是‘词’的缚人，正是后世的文人在那里作茧自缚啊！”（中略）他又说：“其实‘词’的得不到解放，也并不是研究‘词’的人少的缘故，这

是作‘词’的人没有勇气来创作‘自度腔’的缘故。中国文人的通病，便是把古人看作神圣一般，古人的作品，总以为是不错的。因此都驯服地情愿把自己的活泼的思想言辞，来受古人的‘词’的束缚与限制。从此词人就变了词匠，灵活的‘词’就变成死的‘词’了。”（下略）

张君最末了说的那两句，我们虽然不敢断定个个词人都是词匠，与夫所有后人填的词都是死词，总之近代词人少却一种创作的勇气，已经是不可讳言。所以我们对于词家，有下列几点的希望：

一、旧词牌既然无曲谱之可考（纵使有曲谱，亦未必适用于填各种性质不同的词），就不必一定要照它的格式填词。与其解放一部分，何如完全创作？

二、既然知道旧词句的平仄格式不是乐谱，也就不必句句照足去填。但有一句声明，在四字以上的词句，所用的字总以平仄相间较合音节，全用平声或全用仄声五字以上的词句，读起来总觉得音节欠和谐。

三、作者如有意创作，而又想容易传播，那么最好多作新歌，一面为文学界开一个新纪元，一面供给作曲家做制谱的对象。

四、至于歌词内容问题，要看歌词的性质和形式如何，不能一定。大约能谱的歌不外下列两大项：

甲、民歌。依它的性质来分类，有儿歌、晨歌、晚歌、宴会歌、各种季节歌、历史歌、军歌、战歌、爱国歌、学生歌、送别歌、挽歌、悲歌、恋歌、旅行歌、嘉礼歌、樵歌、摇船歌、猎歌、渔歌、农歌和工人之歌等等几十种之多；它的形式，为便于群众歌唱，最好照《诗经》国风的体裁，每篇分几章，每章少则几句，多则十几句（但各章的句数最好一律），可是不要句句字数一样，因为象五言排律或七言排律的诗，作起谱来，很难有变化，曲调如无变化，就觉得太单调了。民歌既然是为群众作的，那么歌词的内容，自然以少用典故，多用浅近文言或白话为最相宜。

乙、艺术歌。这名词是由西文 Art song 翻译成的，它的性质不外分抒情和叙事两种，从形式上看来是一篇长歌，可以分开几段，每段句数可以多少不同（非如民歌每章句数必要一律），词句里边除浅近文言外，典故和有艺术价值的词藻，均不妨并用。因为这种歌词已经属于专门歌的一类，能唱这种歌能看这种歌的人们，都应该有相当的文学知识了。

五、韵的问题。“韵”于歌词音节上极有关系。但一首歌不必限用平韵，亦不必限用仄韵，最好是平仄统用（如东、董、送三韵可以并用），并且一首歌可以换韵数次。

以上所举五点，都是我们最希望提倡词的解放诸君采用的。最后还有一言：古语说“移风易俗，莫善于乐”。其实音乐不过只有一半的力量，真要移风易俗，还要等词人诗人多创作新歌出来，给作曲的人去制谱，等制成歌谱之后，你们的歌词更加容易普及，岂不是比单独印专集更有效力吗？我国民气的柔弱不振，自然是因为国民教育没有办好；但是社会上缺乏一种雄壮的歌词和发扬蹈厉的音乐，也有很大的关系。这些责任，应该由诗人词人和作曲者各担负一半的。所以我极盼望海内诗人词人，尤其盼望提倡新诗和解放旧词

诸君一齐起来共同合作，使吾国民气逐渐可以振起，岂不是很愉快吗？

---

* 本篇原载1933年2月出版的国立音乐专科学校校刊《音》第29至31期合刊。

(1) 曾今可(1901～1971)，江西泰和人。1933年，在他主编的《新时代月刊》上提倡所谓“词的解放”，该刊第4卷第1期(1933年2月)即为“词的解放运动专号”。

(2) 张双红其人不详。他的《谱的解放》一文，载于上述《新时代月刊》第4卷第1期。引文下着重点为萧友梅所加。

音乐的势力*

今天上海市教育局约兄弟到这里来播音演讲，讲题是《音乐的势力》。在未讲这个题目之前，先要把音乐的组织简单地说明一下。

谁都知道音乐是声音的美术或时间的美术，但不是随便一阵叮叮噹噹或大擂大打乱杂无章的声音，都可以叫做音乐，必定要有一定的节奏（rhythm），有相当的和音（harmony）衬托着，配成一种抑扬得宜的曲调（melody），用适当的章法（即形式），加上各种表情（expression）表现出来，才算是真正的乐曲，才算是音乐。

那么看来音乐不外由"节奏"、"和声"、"曲调"三种原素组成，但是音乐的种类实际上不止三种。第一因为三种原素的配合法甚多，第二因为表情法各曲不同，在合奏的乐曲还有各种乐器的配合法不同，因而作出种种音色出来；尤其是近五百年的西方音乐，不独理论方面愈研究愈精，就是乐曲作法和演奏技术，也变化无穷，登峰造极。近代音乐的种类因此千变万化，无所不有，断非我们中国一千年来没有进步的音乐可以比得上的。

音乐的种类既然很多，并且每种有特殊的性质，有特殊的效用，譬如：

一、温柔恬静的音乐，可以安慰人的脑筋，教人听见容易安眠，摇篮曲就是属于这类；

二、快活的音乐，教人听见精神爽快，小孩听见常常活活泼泼地跳舞起来，这类乐曲西方更多，不能逐一列举；

三、雄壮的音乐，可以鼓起人的勇气，振起人的精神，象军队进行曲就是属于这类；

四、悲哀的音乐，教人听见发生悲感，甚至令人流泪，哀悼进行曲和 Elegie（悲歌）属于这类；

五、忧郁的音乐，听见教人沉闷；

六、喜悦的音乐，听见教人欢喜；

七、优美庄严的音乐，可以洗净人的杂思，提高思想的目标，可以使人的举动变成庄重的态度；

八、怨慕的音乐，可以表现人类怨慕的情绪；

九、音乐又可以治病或减轻病人的痛苦，欧战时各国伤兵医院，多备有特殊的音乐，教伤兵听见，减少他们的痛苦，在割症时亦有奏着音乐的；

十、近年欧洲法院亦有用音乐改造罪犯心理的试验，就是每天清早于一定的时间演奏一种特别音乐，教犯罪者静听，经过若干时间之后，自己忏悔，立意改过，期满出狱，改邪

归正的人很不少。还有用音乐来辅助审判的:某处地方有一件谋杀案,犯人被捕之后,屡次审讯,不肯供认。判官因为找不得证据,又不能立刻判决,于是用音乐助审。把凶手关在一个光线阴暗的房间,半夜从隔壁放一种悲惨的音乐,并且带有一种悲惨的哭声,等这个犯人听过几天之后,再提出审讯,果然被音乐感动,良心发现,逐一供认。可见音乐的力量了。

还有一件最明显的,就是音乐的节奏可以指挥最大群众,可以统一整个民族的举动。

在西方于举行大会之前后常唱几首"会歌",这种"会歌"的节奏都很鲜明,歌词亦十分得体,唱过之后增加许多合作的精神。群众受了这种歌曲的影响,好象物体被地球引力吸着,不知不觉要向同一个方向去。军队依着一定的节奏长期步行不觉疲倦,过千过万人唱着军歌一齐冲锋,不觉痛苦,就是这类的实例。

以上所讲的效力有明显的,有潜伏的,有立刻发生效力的,有慢慢才见功效的。笼统可以叫它做"音乐的势力"。

欧美各国对于音乐的势力早已晓得,所以政府、社会、学校、家庭各方面,到处都利用音乐来辅助他们的工作。他们对于音乐教育都很注意,除掉政府办的音乐院之外,私人捐出大笔款项设立音乐学校的也很多;对于有音乐天才的青年或有创作力的人们,也用尽各种方法来鼓励,或用国奖、罗马奖、头奖、二奖及各种学位等等名誉奖励,或用金钱奖励。法国、比国的教育部叫"科学美术部",就是表示美术与科学并重的意思。俄国政府近年并且设立"乐部",德国政府亦设立"全国音乐局",专管音乐教育和关于音乐的工作,可见他们的如何努力了。我们中国从前并不是不知道音乐势力的伟大,古书所谓"移风易俗,莫善于乐",就是这个意思。周朝、唐朝都看得音乐很重,那两朝在我们历史上不是最强盛的时代吗?这就是最显明的证据,谁也不能否认的。到后来逐渐不注意音乐,或简直不把音乐当作一回事,听它自生自灭,所以坏的音乐一天一天的加多,而好的音乐就逐渐减少。好象有一块田地,本来是种稻的,现在地主不注意种稻,听它随便生草,野草一天比一天长得多,就把稻米的地位占满,叫它没有立足之地。这就是一个顶好的例子。现在还不赶紧把坏的音乐——淫词淫曲——去掉,把好的音乐介绍进来替代它,将来全国人的精神就很难有改造的希望。因为音乐的势力很大,不独好的音乐有伟大的势力,坏的音乐也有很大的势力:听惯悲曲的人们很少有快乐的精神的,听惯慢板音乐的人们很少有活泼的精神的,听惯颓废音乐的人们很难有振作精神的,听惯淫邪音乐的人们不会有高尚思想和光明磊落态度的,听惯节奏不鲜明和散板音乐的人们不会有合作精神的。这样看来,音乐的恶势力,可怕得很!我们中国全国现在到处都有这种恶势力盘踞着。我们政府如果不马上设法把它们消灭,不马上整顿音乐教育,国民精神断难有振作的希望,全国人断难有合作的可能。

所以,第一我希望政府赶快派音乐专家去检查全国流行的音乐,认为有伤风化和有颓废性或消极性的音乐,马上禁止演奏和印行,一方面改良学校的音乐功课,一方面检定音乐师资,鼓励创作发扬蹈厉的新歌新曲,注意音乐专门教育。第二我希望社会上有财力而

对于音乐有兴趣的人们,最好尽力捐款出来提倡音乐教育或奖励音乐学生,以补助政府的不足;各无线电播音台顶好请音乐专家替你们选购一批好的唱片,以备随时播音,逐渐把听众的精神改变过来;做父母的假如发现你们的小孩有音乐天才时,就要趁早请人教他学音乐,或把他送到音乐学堂去,因为近代音乐技术一天进步一天,有许多乐曲的技术很难,非从小学起很难学得成功的。欧洲许多音乐大家都是从小就学起。假如我们希望中国将来产生一批大音乐家,可不能不请求你们帮忙了。

最后我顺便介绍一件事,就是:上海本埠法租界霞飞路140号法文协会的广播电台(Alliance Francaise Station Radiophonique),每天有三次音乐播音:第一次午后12点半到2点,第二次6点半到8点,第三次9点到10点半。这三次播音的节目,最好是第三次,有许多很难听得到的音乐,但是比较程度略为高些;第一、第二两次的节目比较略为浅一点,可惜有时还掺杂一些jazz音乐(西乐中的不良好者),不过平均比较别个电台的节目已经好得多了。第三次的播音节目单,每星期日有印成的分送各处,可以写信去要。法国电台的波长是214.2公尺,周波数是1400。诸位若是喜欢听好的西乐,不妨常听听这个电台第三次的节目。

---

* 本篇文题下原署"22年11月15日上海教育局假大中华电台举办通俗学术播音演讲原稿",即由作者于1933年11月15日亲自播讲;后刊于1934年3月31日出版的《音乐教育》第2卷第3期,并同刊于4月15日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第2期,文题旁注:"转载不禁"。

高中立著《声乐研究法》序*

我国古时亦尚歌讴,自《书经》载"虞廷喜起"之歌后,而国风雅颂,无不能播为声音。至古之善歌者,载记所留如瓠梁,秦青,韩娥,绛树,赵琰,许永新等,莫不技术超绝,名盛一时,惜其法不传于后世。

近代戏院所唱,自吾人听之所用皆假嗓也。且以成年男子强唱女声,尤乖雅善。教者学者,竟不知练习运用其天赋歌喉,此等讹误,辗转相传,习非成是,未有改善,亦可叹矣。

近三十年,学校始设乐歌一科,唯教者既非专攻声乐出身,学校当局又多漠视此课,故学校唱歌亦不过徒具虚名。

反观西方歌学,早已有系统的研究,5 世纪时教皇 Hilarius 已在罗马设立唱歌学校;8 世纪末 Metz(今法属)及 St. Gallen(瑞士属)第一间唱歌学校完全以罗马歌校为模范;12 世纪时,最著名之唱歌学校有三:一在罗马,一在巴黎,一在 Cambrai(法国东北),而其教法仍以罗马教皇设立者为最佳。意大利派唱法之基础已定于此时,其后各地陆续设立音乐院,唱歌之法亦日以改善,故至今西方唱歌者,莫不以意大利派为依归。

自耶稣教输入中国以来,教堂及教会设立之学校,始有合唱赞美诗之练习,其初虽由西人指导,然学者亦不过随声附和而已,于练声之法,固未尝有所领会也。至最近十年留学外国者,始有数人专攻声乐,然返国后,多忙于教课,无暇编著,故"唱歌法"一书,至今尚付阙如。

高中立先生于 1930 年毕业大阪音乐专门学校声乐本科,即在日本京都女子音乐院教授声乐。兹以其历年研究所得,编成《声乐研究法》一书,都十余万言,分 23 章,32 节,举凡关于发音,呼吸,练声,表情,错误矫正及声带卫生之法无不备载。取材既丰富,说明亦详尽,诚不愧为关于声乐之空前著作,不独有志学歌者宜以为参考,即教授声乐者亦宜珍之。

抑更又言者,高君原籍朝鲜全罗南道济州岛人。今其著作,不用高丽文发表而用汉文,则高君之意在助进吾国之文化可知矣。故余不独对于高君之孜孜研究实所钦佩,而更有深表谢意之一感念也。故乐为叙所著,而不敢以不文辞。

中国民国 22 年 12 月　萧友梅

---

* 本篇作于 1933 年 12 月,先期发表于 1934 年 7 月 15 日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第 3 期,后收入高中立(见本文介绍)著《声乐研究法》(1936 年 5 月商务印书馆初版)一书。今据两种刊本对勘校录。

欧美音乐专门教育机关概略*

关于音乐和音乐教育的重要，在我国古代史书就已经说过许多，凡读过《周礼》和《礼记》的人们，都应该知道的，不必在这里反复申述。但是周朝的“成均”（大学的一院，以教音乐为主），教的音乐是怎么样的，早已无从稽考；唐朝所设的“教坊”，也不过养成一班乐工，供给皇帝娱乐而已，对于音乐本身，并没有彻底的或科学的研究；到南宋绍兴年间，连这种“教坊”都完全停办了。从此以后差不多一千年，未曾有人提议过把音乐学校当作一种专门学校来办。民国9年我从欧洲回国之后，曾向北京女子高等师范学校、北京大学及国立艺术专门学校提议，先后设立音乐科或音乐传习所，但还不能算一个独立音乐教育机关；到民国16年国民政府在南京成立，大学院长蔡元培先生在上海创设的“国立音乐院”，才是一个正式音乐专门学校，足见政府对于音乐教育并非无人提倡。可惜有教育实权的诸公，知道近代欧美音乐专门教育情形的还是太少，所以国立音乐院成立不到两年之后，又改组为音乐专科学校，不能照最初核准的预算逐渐增加，反把地位降低一等，这就可以证明对于音乐专门教育，近来尚未容易多得实在内行的人。所以这篇文章的目的，就是想把欧美音乐专门教育机关的沿革概况，略为说一说，一来可以给教育当局参考，又可以证明欧洲音乐教育不独不因欧战而缩小范围，并且大战之后扩大规模，提高地位；就是学音乐的或爱好音乐的人们，对于“音乐教育”这个题目，也应该有特殊的兴趣吧。

（A）音乐专门教育机关的种种名称

讲到欧美音乐专门教育机关的名称，最初用的是“conservatorio”，这是意大利语（英语的 consevatory，法语的 conservatoire，德语的 Konservatorium，都是从意语而来），原文本来只有“保存所”“养成所”或“孤儿院”的意义，后来因为某处的孤儿院选出有音乐天才的儿童，专教他们音乐，这项工作逐渐发达起来，那家 conservatorio 就变成了“音乐院”。但是以后的意大利音乐教育机关，不单叫“conservatorio”，亦有叫“liceo di musicale”（译为高等音乐学校），“collegio di musica”（译为音乐专门学校），“Instituto musica”（译为音乐研究所）的；英、美的音乐教育机关亦有叫“academy of music”或“college of music”（译为音乐专门学校）的，并且有好几家大学设立音乐分科，授与音乐学士（Mus. B）和音乐博士（Mus. D.）学位；至于德国，除掉许多音乐院之外，还有叫“Hochschule der Musik”的（译为音乐大学），就是把音乐学术提高和单科大学一样，但是没有音乐学位。有好几家大学在哲科大

学里亦有音乐系的设立,毕业论文研究音乐科学的,考得的学位仍是哲学博士(Dr. Phil.)。总之,欧美各国的音乐教育机关名称,仍以“音乐院”为多。现在把各国音乐院的沿革及大概情况情形分说如下:

(B)意大利的音乐院

(一)1537年在Napoli设立的Conservatorio Santa Maria di Loreto,是意大利第一间音乐院,专选收有音乐天才的儿童,教以音乐。此外,16世纪时还存在的还有三间,就是:(a)Della Pieta de'turchini,(b)Dei Poveri di Ghesu Cristo,与(c)Di Sant' Onofrio,都在Napoli,性质完全同第一间一样,这四间音乐院在意大利(亦可以说在欧洲)算最古的。1744年,Conservatorio de Poveri di Gesu Cristo停办,所有学生归并于Santa Maria di Loreto及Sant' Onofrio两院,于是只剩三间。到1808年,这三间音乐院又奉意王Murat之命,合并为一校,改名Collegio Reale di Musica(译名国立音乐学校),后来(1827年?)又改名Real Conservatori San Pietro a Maiella(译名国立圣彼得音乐院)。有名的乐正兼钢琴家G. Martucci于1902年曾任该院院长。学生分寄宿生及通学生两种,入学年龄的限制由12岁到23岁。该院有大宗的产业,所以能够有70个免费学额。

(二)在Venezia办理最早的音乐学院,不叫conservatorio,而叫ospedale(即英文hotel,亦可译为“院”字),并且有四家,就是:(a)Della Pieta,(b)Dei Mendicanti,(c)Degl' Incurabili,(d)San Giovannie Paolo。四间都是女校。现在Venezia的主要音乐院叫Liceo Musicale Benedetto Marcello,1877年起改为市立。这个学校的组织同德国的音乐院一样,学生一律通学,免费学额甚少。

(三)在Palermo还有一间办理较早的国立音乐院Regio Conservatorio di Musica,1615年办时原名Conservatorio Buon Pastore,1737年改名Collegio di Musica,现在叫Conservatorio di Musica V. Bellini(译为彼利尼音乐院)。以上三间音乐院算是历史最长的。近百年来意大利各都市还设立了许多音乐院,现在把最重要的十几间写在下边:

(四)在Bologna的Licceo Mucicale Rossini(译为罗西尼高等音乐学校),是1864年由Liceo Filarmonico(1804年设立的)改组的市立学校,学生一律免费,但不寄宿。这个学校的图书馆,是音乐家G. B. Martini和G. Gaspari两人捐赠的,所藏书谱极有价值(著名钢琴家Bruno Mugellini和f. b. busoni曾任该校校长)。

(五)在Milano的Regil Conservatorio di Musica(译为密兰国立音乐院),是1807年Eugen Beauharnais创办的,有免费学额二十四个(均是寄宿生),1850年改组之后停办宿舍。

(六)在Genua的Civio Instituto di Musica(市立音乐研究所),创办在1829年。

(七)在Flroenz的Regio Instituto Musicale(国立音乐研究所),是1814年设立的。1860年改组之后,1862年重行开学,政府发给经费甚多。

(八)在Turin的Liceo Musicale Giuseppe Verdi(费而的高等音乐学校),1865年创办

时规模甚小,逐渐发展改为市立,学生一律免费。

(九) 在 Pesaro 的 Liceo Musicale Rossini(罗西尼高等音乐学校),是大歌剧作曲家罗西尼捐助遗产 2,300,000Lira(约合华币 920,000 元)设立的。罗氏 1792 年生在意大利 Pesaro,1868 年死在巴黎。学个学校为纪念他,特意在 Pesaro 办理,1883 年才正式成立。1895 到 1903 年由著名歌剧作曲家 mascagni 担任校长职务,学生一律免费。

(十) 在 Padua 的 Liceo Musicale(帕都阿高等音乐学校)是市立性质。

(十一) 在 Perugia 有 Liceo Musicale Morlacchi(莫勒奇高等音乐学校)。

(十二) 在 Lucca 有 Liceo Musicale Pacini(柏奇尼高等音乐学校)。

(十三) 在 Parma 的 Regio Conservatorio di Musica(帕路马国立音乐院)是 1888 年创办的。

(十四) 罗马的 Caecilien Academie(车奇里学院)亦附设一间 Liceo mucicale(高等音乐学校),1869 年开办,1877 年由罗马市拨给经费扩大规模,1919 年再由国库补助。

(十五) 在 Ferrara 的 Instituto Musicale Frescobaldi(费勒斯可巴路底音乐研究所)是一个教授管弦乐队的学校。

(十六) 在 Novara 的 Brera 音乐研究所,是 1858 年设立的。

(十七) 在 Trieste 成立的音乐研究所,是 1903 年设立的,均值得在这里一并写出来。

关于意大利音乐院详细情形,可以参看 E. d' Harcournt 著的《La Musique Actuelle en Italie》(1907 年出版)。

(C) 法国的音乐院

(一) 除掉意大利音乐院之外,创办最早的是法国巴黎的 Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation,直译为"音乐与朗诵院",意译为"戏剧音乐院"。本来戏剧两字不能包含歌剧,而朗诵(déclamation)一科可以算是话剧、歌剧的最主要科目,所以法人不用"戏剧"两字称呼该院,而兼用"音乐"和"朗诵"两语,取其实事求是。这个音乐院在 1784 年创办,原名叫 Ecole Royàle de Chant et de Dclamation(译为巴黎王立歌唱及朗诵学校),专养成歌剧艺人的;1793 年扩大规模,改名 Institut Mational de Musique(译为国立音乐院),1795 年以后才用现在的名字,但是一般人士还是叫它做"巴黎国立音乐院"。(1795 年有一件很可注意的事,就是为把 clairnet 这个乐器输入军乐队用,那年单独为教授这个乐器特别聘请了十二位教员)。1910 年才搬到巴黎马得立路十四号(Rue de Madrid)一个寺院的旧址。

这个音乐院的组织最宏伟,名誉极佳,法国第一流的音乐家以在这里担任教授为最荣誉的一椿事。自从设立以来,历任院长如:Sarratte(1795),Perne(1815),Cherubini(1822),Auber(1842),S. Daniel(1871),Ambroise Thomas(1871),Théodore Dubois(1896),Gabriel Fauré(1905),Henri Rabaud(1920)等,都是乐界知名之士。图书馆所藏的音乐书谱亦异常丰富,因此图书馆主任一席,向不亦由专家担任,著名法国作曲家 Berlioz 从 1852

~1869年也曾担任这个职务。

该院的教务委员会(Comité des études),是由最有名的教授及特别委员组成,编定教授的程序,对于每门功课均极细心地规定好一种的课本或教授法。学生有修了一门或毕业全科资格的,才可参加一种比赛考试(concours),这种比赛考试委员会的组织,由院长担任主席,其他各委员多半聘请校外乐界名流(不一定是本院教授),各班的级任教员有出席的权利,而无给分数的权利。所以参加这种比赛考试的学生,假如没有十分把握,就很难考得及格。比赛考试的分数分头奖(premier prix),二奖(Second Prix)及记名奖(accessit)三种。非得过头奖者不许进研究科或专家养成科(le cuers de virtuosité);未考得记名奖者,不能参加第二次比赛或不能正式毕业。此外还有关于作曲的奖励三种,就是(1)国奖,(2)大罗马奖(Grand Prix de Rome),(3)三年期限的留学意大利奖金。凡领得第三种奖金者,在三年之内,随时要作成报告,并将新作品送交巴黎研究院审查。有这种的组织和严格的比赛考试与种种奖励,所以能够人才辈出,而得到乐界最高学府的地位。至于学生的入学年龄也限制甚严,学乐器的要在九岁以上二十岁以下,学唱歌及理论的年龄限制较宽,但是最大亦不得过二十六岁。学生入学之后,在三年之内假如连一个记名奖(accessit)都考不得,只有自动退学。学校绝不希望多留进步太慢的学生,把宝贵的学额占住,使有天才的候补者不能进来。有这样严格的章程,所以能够把不甚努力、成绩较差的学生逐渐淘汰去,因此产出的人才(指考得头、二奖的)可以说全是优秀分子。巴黎音乐院能在世界各音乐院中占第一个位置全在于此。他们对于外国学生一律收录,不过有一定的限制,听说每班设外国学额两名;所谓每班,指每个教授所担任的一班,不是以一系为一班(假如有二十位教授,那么外国学额就有四十名)。但是这些学额不一定要补满,假如外国学生投考的不够程度,那么宁可空着,亦不勉强补上,这一点在外国人应该知道的。

(二) 各省的国立音乐院分院(法文叫 ecole succursale),设立在法国各省较大的省会,譬如:1. Lille,2. Toulouse,3. Dijon,4. Nantes,5. Lyon,6. Tancy,7. Rennes,8. Roubaix,9. Perpignan,10. Boulogne - Sur - Mer,11. Douai,12. Montpellier,13. Nimes,14. Saint - Etienne,15. Valenciennes。各省城都有一间分院,规模虽然不如巴黎本院的大,但有好几间亦得到相当的地位。

(三) 此外还有许多市立音乐院,其中在 Strassburg 的那一间比较最有名。关于法国国立音乐院的记载,可以参看 Constantin pierre 著的 *Le Conservatoire Nationle de Musique et de Celcamation, Documents Historiques et Administratifs*。

(四) 巴黎还有一个著名的音乐学校,就是1858年 Niedermeyer 创办的 Ecole de Musique Classique et Religieuse(译为雅乐学校)。这个学校是1817年由 Choron 创办(到1848年已停闭了)的"寺院音乐学校"(亦可以说是风琴师学校)的后身。1858年经 Niedermeyer 恢复改组之后,现今还有 Issy - les - Moulineaux(Seine),但是已经不及 Schola Cantorum 的重要了。

（五）Schola Cantorum 是 1896 年 Bordes, Guimant 及 Vincent d' Indy 三个人创办的，起初不过是一种教授宗教歌曲的学校，后来经过一番的改革，就变成了高等音乐学校（参看 V. d' Indy 的 *La Schola Cantorum, Son Historie Depuissa Fondation Jusque*, 1925）。这个音乐学校的目的在养成音乐艺人（artist），而不注重养成音乐专家（virtuoso）；对于毕业本科者，只发给毕业证书而不举行比赛考试，亦无给奖的制度。此外：

（六）在巴黎比较有名的音乐院，还有：1. Ecole Normale de Musique de Paris（巴黎音乐师范学校，1919 年成立的）；2. Ecole de Chant Choral（合唱学校）；3. Institut Gregorian（古礼歌里学院）；4. Conservatoire Rameau（拉摩音乐院）四校。

（七）其他法国各市：1. Aix；2. Amiens；3. Angouleme；4. Bayonne；5. Caen；6. Cette；7. Chambéry；8. Moulins；9. SaintOmer；还有较大的音乐学校。

（D）奥国的音乐院

奥国第一家音乐院是前奥匈联邦乐友社所创办的。乐友社（德名 Gesellschaft der Musikfreunde）是 1812 年国立戏院秘书 L. Von Sonnleithner 与 Fanny Von Arnstein 女士二人发起的一个协社，专以培养音乐为目的。他们初次（1871 年）在维也纳（奥京 Vienna）办的音乐院，不过是一个歌唱学校，1819 年加设小提琴科，1821 年大加扩充，才办成一个真正的音乐院。1909 年起改为国立，改名"K. K. Akademie fuer Musik und Darstellende Kunst"（译为奥匈联邦共立音乐与造型美术院）。奥国教育部的艺术委员会即设在该院内。1910 年在奥京附近 Klosterneuburg 地方设一分院，专授寺院音乐。历任教授中，如：J. Böhm Marchesi 夫人，Anton Bruckner, Rob. Fuchs, Ševěik 等，都是世界上有名的技术家或作曲家。所以该院在世界上音乐院中能够得到重要的地位。

此外在维也纳还有几个有名的私立音乐学校，现在一并写在下边：1. Das Neue Wienen Konservatorium；2. Das Konservatorium fuer Musik und Dramatische Künst（音乐戏剧院）；3. Horáksche Musikschule（何勒兄弟私立音乐学校）。

（E）捷克的音乐院

捷克京城帕勒（Prage）的国立音乐院，在历史上也算开办较早的（1811 年）一个。欧战之前，捷克一国还属奥国领土的一部，这个学校自然受奥国的管辖；1918 年以后，才完全归捷克政府所有。它的组织和设备亦很完善。器乐、歌乐及理论各科之外，还有宗教、德文法、地理、历史、数学、书法等科目，高级生还有文体论、神话学、诗韵学、美学、音乐史及法文、意文等必修科。器乐一科包含乐队用各种乐器。单独有一点和别校不同，就是对于外国学生征收较高的学费。有名的捷克作曲家 Dvŏrak 和 V. Novák 也曾担任过该院的院长。

1919 年由 R. F. Prochazka 主席，专为留捷德籍学生另在捷京组织一间 Akademie fuer Musik und Darstellende Kunst（音乐与造型美术院，即德国人音乐院），1920 年 9 月正式开

学。即此一端可见德国人研究音乐艺术都有一种独立的精神。

(F) 德国的音乐院

(一) 柏林的国立艺术研究院(Die Staatliche Akademie der Kunste)是德国音乐和造型美术的最高学府,由一个国立美术大学(Die Staatliche Akademische Hochschule fuer Kunst)和一个国立音乐大学(Die Staatliche Akaedmische Hochschule fuer Musik)组成的,各有独立的经费和独立的组织。音乐大学分三个学院:

第一个是教堂乐院(原名 Königliche Institut fuer Kirchen Musik),办理最早(1822 年),1922 年改组之后改名"国立教堂音乐与学校音乐学院",德名 Staatliche Akademie fuer Kirchen und Schulmusik,学生约有一百五十人。这个学院的目的,在养成高中以上各校的音乐教员和新旧教堂需用的风琴师及歌队指挥。修业期限:音乐学院八个学期,教堂音乐科六个学期。从第五个学期起,加授学校音乐教授法或宗教仪式学等科目,并附设音乐教员与教堂乐师补习班及民众音乐训练班、少年音乐训练班(Kurse fuer Volks und Jugend Musikpflege)。

第二个是作曲学院(德名 Die Akademischen Meisterschule fuer Musikalische Komposition),亦可以说是作曲研究所,1833 年成立的,春秋两季招收新生,凡对于作曲向有研究的都可以投考。投考者经该院录取之后,只须付注册费几十个马克,可以在该院导师指导之下,有三年研究的机会,不用再交学费。学生如得各导师的同意,并且可以同时跟几位导师研究。但经本班导师认为无进步时,于学期末可以教学生退出,另就别位导师研究。研究的作品经导师认为有用管弦乐队及歌队试演的必要时,即委托该生向音乐大学的指挥说明新作品的要点。这种新作品的演奏,或单在校内举行,或完全公开。经过这种演奏之后,结果良好时,该研究生便有候补领奖的资格。作曲学院得教育部长及主席导师的同意,每三年可举行比赛考试一次,决定给奖。参加这种比赛考试的研究生,至少须有整套 symphony,或大套的器乐作品,或 cantata(性质雅俗均可)七八套提出,方够资格。这种作品由国立艺术院评议会会员及音乐大会董事会董事(校外及外国专家各半)组织委员会评阅,多数投票决定之后,由艺术研究院长给奖。有这样严格的评定,所以得奖者极少;曾经得奖的作品,在乐艺上就很有价值。

第三个学院就是音乐大学的本部,用本身的名字(Die Staatliche Akademishe Hochschule fuer Musik),专教授实用的音乐理论和技术。这院成立比较迟些,1869 年初次开院时,小提琴大家 J. Joachim 任院长,只设小提琴、大提琴(cello)、钢琴三科,以后风琴科(1871),歌乐科、管乐科、低音提琴科班(1872)、大合唱班(1873)相继设立。1909 年 Kretzschmar 就任院长之后,还添设一个歌剧科(每周在舞台上练习两次,均有管弦乐队伴奏),一个 Cembalo 伴奏班,和"节奏体操"(Rhythmische Gymnastik,或译名"节奏运动");欧战后,1925 年再添设一个音乐教育研究所(Seminar fuer Musikerziehung)和一个国立戏剧科(Staatliche Schauspielschule)。德国政府不独不因为欧战而缩小范围或归并停办,反

而扩大预算增设科目，可见德国人的重视音乐教育了。最近音乐大学分作四系：(1)理论作曲系，(2)歌乐系，(3)乐队乐器系，(4)钢琴风琴系。各系主任都是第一流乐界巨子。入学考试标准甚高，故学生人数并不多，约四百人左右。该院所设科系最多，已经成了全校的重心，所以早已把本院改为第一院，或简直叫它做柏林"国立音乐大学"，而办理最早的教堂音乐及学校音乐学院改为第三院，院址在 Charlottenberg 2. 的 Hardenbergstr. 3 号，第一院和第二院院址都在 Charlottenberg 2. Fasanenstr. 1 号。

（二）私立的柏林音乐院办理最早的是 1850 年 A. B. Marx，Th. Kullak 和 J. Stern 三位教授创设的一间。Kullk(1855)和 Marx(1857)教授后来与该院脱离关系，改由 Stern 教授一人独办，改名 Stern' sche Konservatorium der Musik(史田音乐院)，一直到现在还很有名誉。乐界名人如：Hans Von Bulow，Bussler，Ehrlich，H. Barth，A. Krug，Gustav Hlländer 都曾在该院担任过教授。Th. Kullak 教授于 1885 年与该院脱离关系之后，又独自开办一间叫"Neue Akademie der Tonkunst(新音艺专门学校)，规模比较史田音乐院更大，学生有千人之多，教员亦几及一百人。这个学校以教授钢琴为中心。可惜于 1890 年，Franz Kullak(创办者的儿子)忽然把它停办了。

（三）Klindworth - Scharwenka Konservatorium 是 1881 年由 Xaver Scharwenka 所创设，1893 年和 Klindworth1883 年创办的钢琴学校(Klavier Schule)联合起来做一个音乐院的。这个音乐院在柏林亦颇有盛名。

此外，柏林还有许多私立音乐院，其中一部分颇有相当的地位，这里暂不细述。

（四）莱比锡国立音乐院(Landes Konservatorium der Musik zu Leizig)是自由派作曲家 Mendelssohn 于 1843 年所创办，初办时自然是私立性质，1876 年改为王立，德国革命后，1927 年才改为国立，在德国音乐院当中占第一个地位，有几十年之久。开办时，Mendelssohn 自任院长，经过三任院长之后，1921 年起由评议会决定学校方针，由董事会中一人执行。在 Rontsch 院长任内，并且有教务长一职(Reinecke 和 Nikisch 都担任过)，1906 年改为临时教务会议主席，1921 年改为评议会，各系主任为当然评议员。该院分理论作曲、钢琴风琴、乐队乐器及声乐四系，与歌剧一科。历任教授如 Mendelssohn 院长，Schumann，Hauptmann，E. Richter，Hiller，Gade，Moscheles，Reinecke，Jadassohn，Kretzschmar，Schreck，Max Reger，Hans Sittr. 都是音乐大家。毕业生中最著名者如：Fr. Holstein，Ed. Grieg，A. Sullivan，A. Wilhelmj，J. Svendsen，Hans Huber，Felix Weingartner 等，亦都是近代有名的音乐专家。有这种的成绩，所以世界各国音乐学生，不远千里来学者很多。1913 年当我在该院学习时，男女同学有九百多人，其中外国人(不同国籍者二十六国)占了三分之一，可以知道它的盛况了。

（五）莱茵音乐大学(Rheinische Musikhochule)，原名克伦音乐院(Das Konservatorium zu Koln)，是 1850 年由莱茵河旁的大都会 Koln 设立的，欧战后，1925 年扩大规模，由国库补助，改为莱茵音乐大学。此外，克伦市还有一间市立莱茵音乐学校(Rheinische Musikschule)。

（六）杜列士典戏剧音乐院（Dresdener Konservatorium fuer Musik und Theather），原名杜列士典王立音乐院，是1856年Trostler创办的，1890年由Eugen Krantz承办，现在还是属于K.的承继人所有，由各系主任组织校务委员会管理校务。设器乐系、歌剧系、戏剧系及师范系。该校设在索逊邦（Sachsen）的首府（Dresden）。

（七）韦忝伯音乐大学（Wurttemberger Hochschule fuer Musik）原名Stuttgart音乐院（Stuttgart是Wüerttemberg邦的首府），是1856年L. Stark、J. Faisst、Lebert、Laiblin、Brahmann与Speidel六人创办的。从1896年改组为王立音乐院（Konigliches Konservatorium），欧战后，1921年改组为音乐大学。该校的钢琴系名盛一时。

（八）珉县音乐大学（Hochschule fuer Musik zu Munchen）原名珉县音乐院，1846年Franz Hauser创设的。1867年，经过Hans von Bülow改组之后，1874年由巴洼利亚邦（Bavaria）教育部管理，改名王立音乐院，分钢琴、理论、乐队、声乐四系，各设主任监督教务，1892年改名Akademie der Tonkunst（音艺院），欧战后，1924年改为音乐大学，提高地位，扩大规模。

（九）维兹堡国立音乐学校（Staatliche Musikschule zu Wurzburg）原名Collegium Musicum Academicum（音乐专门学校），是德国设立最早的（1797年）音乐学校，1804年改名Akademische Musikinstitut，只有声乐和合唱练习两科，1820年改为王立音乐学校（Konigliches Musikstitut），加设声乐一科。1875年依照珉县音乐院的规模改为音乐院，仍旧用王立音乐学校名称，欧战后改王立为国立。

（十）贺荷博士音乐院（Dr. Hochsche Konservatorium），Joachim Raff用Hoch博士个人的遗产，于1878年在Frankfort a. M设立的。这个音乐院办理虽不甚早，但是有丰富的经费，有著名的教授，因此得名。此外，德国各市差不多都有音乐学校的设立，现在把比较著名的再开列在下边：

（十一）布列士娄的国立教堂音乐院（Staatlicho Institut Fur Kirchenmusik zu Breslau）。

（十二）汉堡音乐院（Konservatorium der Musik in Hamburg），1873年Julius von Bernuth创办。

（十三）Krues Faerber Konservatorium是1884年Friedrich Faerber在汉堡附近的Altona市设立的音乐院，后来同汉堡音乐院的一部联合起来。

（十四）在Regensburg有一个很有名的教堂音乐学校（Krichenmusikschule），是1874年由Fr. X. Haberl创办的。

（十五）在Paderborn也有一个教堂音乐学校（1908年成立）。

（十六）史达士堡市立音乐学（Städtische Konservatorium zu Strassburg）1855年成立，1873年改组，欧战后Elsass省由法国夺回之后，这省首府Strassburg的音乐院，当然也移交给法国了。

（十七）歪玛国立音乐学校（Stäatliche Musikschule zu Weimar）原名Grossherzogliche Orchestir und Musikschule（大公立乐队及音乐学校），1872年创设，欧战后改用今名。

（十八）在佛郎克福特(Frankfort)，还有“Frankforter Musikschule”(“法兰克福音乐学校”,1860 年 Henker, Hilliger, Hauff, Oppel 四人创办)和“RaffKonservatorium”(1883 年成立)。

（十九）Karlsruhe 音乐院，原名“Grossherzogliche Konservatorium”(大公立音乐院)，1884 年 Ordenstein 创办的，欧战后改用今名，由国库及 Karlsruhe 市补助经费。

（二十）在 Mannheim 的音乐大学(Hochschule fur Musik)，是 1900 年 W. Bopp 创办的。

（二十一）Wiesbaden 的音乐院是 1872 年 W. Freudenberg 创办的。

（二十二）在 Sondershausen 的音乐大学(Hochshule fur Musik)是 1883 年 Carl Schroder 创办的。

（二十三）Kassel 音乐院，1895 年成立。

（二十四）Duesseldorf 音乐院，1902 年成立。

（二十五）Kiel 音乐院，1908 年成立。

（二十六）Augsburg 市立音乐学院(Städtische Musikschule)，1926 年成立。

（二十七）Nürnberg 市立音乐学校，1883 年创办，1902 年改为市立。

（二十八）Darmstadt 市立音乐院。(Städtische Akademie fur Tonkunst)，1851 年成立。

（二十九）Dortmund 市立音乐院，1901 年成立。

（三十）Danzig 的 Riemann 音乐院，是 1906 年 Riemann 博士所创办。

（G）匈牙利的音乐院

在匈牙利京城 Budapest，有三个有名的音乐院：

（一）Hochschule fur Musik(音乐大学)，原名“Landes Musik Academie”(国立音乐专门学校)，1875 年创办，Liszt 曾做过名誉校长，欧战后，1920 年才改为大学。

（二）National Konservatorium(国民音乐院)，1834 年成立。

（三）Ofener Musikakademie，1867 年成立。此外还有下列各校，散在各市：

（四）在 Graz 有 Steiermarkische Musikverein(史太而麦克音乐协会)办的音乐学校，1815 年成立。

（五）在 Innsbruck 有音乐协会办的音乐学校，1818 年成立。

（六）在 Mozart 的诞生地 Slzburg，有纪念 Mozart 的音乐学校。

（七）在 Linz 亦有一个音乐学校，1823 年成立。

（八）在 Brüno 有音乐协会(1868 年)办的音乐学校，欧战后该校与 Brüno 市改属捷克国。

（九）在 Czernowitz 音乐协会办的音乐学校(1862 年成立)，欧战后划归罗马尼亚国之后，改为国立音乐戏剧院。

（十）在 Klagenfart，亦有音乐协会办的音乐学校(1828 年成立)。

（十一） 在 Laibach，有 Phiharminische Gesellschaft 办的音乐学校。

（十二） 在 Agram 的音乐学校。

（H） 瑞士的音乐院

瑞士音乐院最有名的共有四个：

（一） 日内瓦音乐院 Conservatoire de Geneva（1836 年成立）。

（二） Basel 的 Allgemeine Musikschule（普通音乐学校），1868 年成立。

（三） 瑞京 Bern 的音乐学校，是 1858 年 Bern 音乐协会设立的。

（四） Zurich 的音乐院，是市立性质。

（I） 比国的音乐院

（一） 比京的王立音乐院（Conxervatoire Royal de Musique de Bruxelles），是世界上最有名的音乐院之一，创设在 1813 年，原名市立音乐学校，1832 年改组之后才改为王位；1876 年（?）重行改组，取法巴黎音乐院，改用现今名称，不收学费，学生录取之后，只须交少数注册费，即可入学，但外国学生须预先得教育部长及该院院长之同意方可收录。每学年分三学期，10 月至 12 月第一学期，1 月至复活节为第二学期，复活节至 7 月为第三学期。其他如入学年龄，课程标准，升级考试，比赛考试，给奖章程等，完全依照巴黎音乐院办法，不必赘述。历任教授多乐界名人，其中如小提琴家 de Beriot，Vieuxtemps，Leonard，Ysaye，Thomson，大提琴家 Platel，Demunck，Servais 及风琴师 Lemmens 等，尤为著名。此外：

（二） 在 Liege 的王立音乐院，是 1827 年创设，1832 年改组的，学生之多不让比京的王立音乐院。还有一所：

（三） 在 Gand 城的，1823 年成立，1870 年改为国立的。

（四） Antwerpen 的音乐院（Anterpen's Vlssmsche Muziek School）本来是市立性质（1867 年成立），1897 年改组之后也提高地位，改为王立。该院对于德国音乐特别提倡。

（五） 最近（1908 年）在比京附近 Ixelles 地方，还有一个新办的音乐学校。此外，Mons - Charleroi，Louvain，Tournai，Verviers 各市，均有 Ecole de Musique（音乐学校）。

（J） 荷兰的音乐院

（一） Amsterdam 音乐院（荷名 K. der Maatschappij tot Bovordering van Tonkunst），1862 年创设。Amsterdam 还有一个：

（二） 戏剧歌剧学校（荷名 Vereeniging Voor Vocale en Dramatischeer Kunst）。

（三） Rotterdam 的音乐院创设在 1845 年。

（四） 海牙亦有一间王立音乐学校，1826 年成立的，颇有名誉，学生一律免费。

（K）英国的音乐院

（一）伦敦的 Royal Academy of Music（王立音乐院）设立最早(1823 年)，开校时只有学生二十人，到 1912 年该院新校舍完竣时，已有学生五百人，教员八十人；著名钢琴大家 J. B. Cramer，M. Clementi 等，曾任该校教授。

（二）London Academy of Music（伦敦音乐院）是 1961 年成立的，有两个分校。

（三）Royal Collage of Music（王立音乐专门学校）是伦敦最好的音乐学校，1876 年由 Sullivan 创办时，原名 National Training School of Music，经费甚充足，图书馆所藏书谱亦甚丰富。此外伦敦还有：

（四）Royal College of Organists（王立风琴师专门学校）；

（五）London College of Music；

（六）Victoria College of Music；

（七）Guilehall School of Music 四校。

（八）在 Manchester 亦有一间 Royal College of Music（1893 年成立）。此外，在 Edinburgh、Dublin、Birmingham 三处，都有一个"Midland Institut of Music"。

至于奖励作曲，英国各大学却不用柏林音乐大学和巴黎音乐院的比赛考试给奖办法，而采用授与学位办法。音乐学位普通分学士（Mus. B）、博士（Mus. D.）两级，Cambridge 大学更多设硕士（Mus. M.）一级。现在把该校考各级音乐学位的条件，摘要录在下边：

（甲）音乐学士候补者，须在学九个学期，才有应考的资格。考试分二次，第一次考试科目：a. 音乐，b. 三部对位法与双对位法，c. 四部和声，d. 英文论文一篇，e. 口试普通音乐学；第二次考试科目：a. 器乐及声乐作曲，b. 五部对位及双对位，c. 和声，d. 二部 canon 曲 e. 二部 fuga 曲，f. sonata 曲体论，g. 风琴 stop 的用法，h. 关于管弦乐队用乐器在总谱上的知识，i. 模范派作品的解剖（六星期前揭示解剖材料），j. 视奏标注变的低音调、歌曲与乐队曲的总谱，K. 普通音乐史，L. 对于标准模范作品的一般知识。

（乙）音乐硕士（Mus. M.）亦分二次考试。第一次考试科目：a. 八部对位，b. 最高级和声，c. 四部 Canon 曲，d. 四部 fuga 曲，e. 实际曲体论，f. 细乐与管弦乐队的配器法，g. 解剖模范作品（六星期前提示解剖材料），h. 用历史的眼光和批评的法子观察乐艺作论文一篇；第二考试：练习用管弦乐队全体伴奏一篇有独唱及五部合唱曲与 canon 及 fuga 之一类乐曲之外，另有口试。

（丙）音乐博士（Mus. D.）的候补者，须曾在大学某一院毕业（不一定音乐院），年龄满三十岁者，方有资格应考。考时须以 oratorio（神乐）、Opera（歌剧）、cantata（长歌）、orchestral symphony（管弦乐用大乐）、concerto（音乐会曲），chamber music（细乐）等乐曲中选作三套，提出于考试委员会，经审查认为及格始得授与学位。授学位时典礼异常隆重（附注：考学士者须交费十四磅三先令，考硕士者交十八磅六先令，考博士者交三十磅五先令）。

(L) 丹麦、挪威、瑞典的音乐院

(一) 丹麦首都 Kopenhagen 的音乐院,创设在 1867 年,1902 年改为王立,有名丹麦大作曲家 Gade 曾担任该院院长。

(二) 挪威有两个音乐院:一个在 Oslo(即 Christiania)1883 年成立;一个在 Bergen,1905 年成立。

(三) 瑞典的国立音乐院,设在瑞京 Stockholm,1871 年成立的。

(M) 西班牙、葡萄牙及希腊的音乐院

西班牙京城 Madrid 有一个音乐戏剧院(Reale Conservatorio de Musica y Declamacion),原名 Conservatorio de Maria Cristina,1830 年成立的。此外,在 Valencia 和 Cordoba,还有国立音乐院两个。Barcelona 还有市立音乐学校(Escuela Municipal de Musica),Saragosse 市亦有市立音乐院。

葡萄牙的国立音乐院(Conservatorio Reale),在葡京 Lissabon,1833 年成立,1817 年以来,由大钢琴家 Vianna da Motta 担任院长。

希腊的音乐院亦设在首都雅典(Athen)。

(N) 波兰的音乐院

(一) 波京 Warschau 的国立音乐院,是 1821 年波兰作曲家 Chopin 创设的,从 1830 年到 1860 年,停办过一次,1861 年再开校,但规模不大;欧战后,1919 年波兰独立,大加整顿,改为国立。

(二) 在 Krakov,有音乐协会 1888 年办的音乐院。

(三) 在 Lemberg,有 Galizi 音乐协会 1858 年办的音乐学校。

(四) 在 Posen 有一个音乐学校,1919 年以后,与教堂音乐学校合并成一校了。

(O) 芬兰的音乐院

芬兰京城 Helsingfors 的"芬京音乐促进会"(Helsingfors Musikforening),于 1882 年成立,同年开设一个高等音乐院,由政府补助经费。初办时,教授多从外国聘来,其中如 F. Busoni,是最有名的;后来陆续改用本国人担任。学生人数开校时只有四十九人,到 1924 年已超过八百人。

(P) 俄国的音乐院

(一) 俄国第一个音乐院,就是"俄帝国音乐会"1862 年在彼得堡设立的"彼得堡音乐院"。第一任院长是大钢琴家 Anton Rubinstein(俄籍犹太人)。欧战前,著名音乐专家如:Auer,Blumenfeld,Liadov,Essipova 夫人,Glazunoff 等,均曾任该院教授。全院教员七十

余人,学生八百多人。俄国近代音乐名家多从该院出身,可以证明它的成绩。所以,开办以来能够维持它在世界上第一流音乐院的地位。

（二）俄国第二个音乐院,就是 Nik. Rubinstein1866 年创设的莫斯科音乐院,有教员约四十人,学生五百余人。著名小提琴家 J. Hrimaly 和钢琴家 Igumnov 都曾在该院担任教授。以上两个音乐院都是国立性质,地位与大学相等,对于正式毕业生,有授与“自由艺人”称号之权。

（三）在莫斯科的 Philharmonic 协会设立的(1878 年由 P. Schostakowsky 创办)音乐学校,得到一个特别的地位,即从 1886 年起,同前“俄帝国音乐会”一样,亦有授与“自由艺人”称号之权。这个学校还附设一个戏剧学校,一个七级实科中学。

（四）此外,由前“俄帝国音乐会”在各省都市(如:Astrachan,Kischinew,Kiew,Nilolajew,Odessa,Rostov. A. D,Saratov,Tambov,Tiflis,Charkow,Riga)设立了许多音乐学校。

（五）在莫斯科还有正教学校(Synodalshule),专养成正教教堂歌者和风琴师。在 Warschau 亦有音乐学校(1821 年设立,欧战后波兰独立,已移交与波兰政府),但均没有国立音乐院的特别权。

欧战后(1917 年起),所有以前用“帝国”的称号,一律改用“国家”或“国立”的名称。第二次革命之后,苏维埃政府的教育行政委员会另设一个“乐部”,以左派作曲家 Arthur Lurie 为部长(1919 至 1920)。这个“乐部”的权力,同前“俄帝国音乐会”一样伸张到全俄境内,所有俄国的音乐院和音乐学校都在它管辖之下。因为他们认为音乐与国势有很大的关系,并且音乐这种艺术非由专家指导纠正不可(按:我国周朝亦有大司乐的制度,唐宋及前清都有乐官如“教坊司”、“和声署”、“乐部”等的设立,可惜不能积极进行,以至仅得一个虚名)。现在俄国三个国立音乐院由各院长组织一个院长会议,讨论一切院务进行方针。至于莫斯科 Philarmonie 协会设立的戏剧学校,从 1919 年起亦已改为国立,改名“国立乐剧学院”,由校务委员会(指挥 Malko,任主席)管理校务。

（Q）美国的音乐院

最近几十年美国对于音乐教育也有异常的进步,尤其是对于学校音乐科非常努力,改良教授法,编作许多教材。欧战之后,有许多音乐名家(如:Auer. Rachmaninoff,Pachmann,J. Hofmann,Carl Flesch,Backhaus 等)因在欧洲生活困难,都到美国去,一面举行演奏会,一面教学,因此美国音乐院的师资改善了不少。美国的音乐院大概可以分开两种:

（甲）独立的音乐院

1. Boston 的 New England Conservatory 设立最早(1853 年);
2. Baltimore 的 Peabody Conservatory of Music1868 年成立;
3. 纽约的 Scharwenka Conservatory;
4. National Conservatory;
5. Institute of Musical Art(1905 年成立的);

6. David Mannes Musical School;

7. Juilliard School of Music;

8. American Institute of Applied Music;

9. Milwaukee 及 Ciccinnati 的 Conservatory;

10. Chicago 的 Musical College(1876 年成立);

11. New York 的 Curtis Institute of Music。

(乙) 各大学或 college 内有音乐学院或音乐科设立,而程度完全和一个独立学院相等的,还有下列各校:

(一) 州立的如:

1. Pennsylvania 大学;

2. Michigan 大学的音乐院。

(二) 私立的如:

3. Harvard 大学;

4. Yale 大学;

5. 纽约 Columbia College;

6. Oberlin College;

7. Vassar College(女校);

8. Rochester 大学的 Eastman School of Music 和;

9. 在 Northamptom"Smith College"的 Music Institute 等,都是比较知名的。此外,在州立和私立大学及 College 中,还有许多学校有音乐系或音乐讲座设立的,这里限于篇幅不能逐一开列。

总之,美国向以富力著名,各大学(无论国立私立)在设备方面,全世界推为第一,譬如上述的 Oberlin College 的音乐院,有三百个练琴室,每间都有钢琴的设备,这是欧洲所没有的;又如个人捐资办学堂,全世界也以美国人捐款为最多,上边的 Eastman School of Music,就是 George Eastman 个人捐资一千二百万美金设立的。象这样的例不胜枚举。所以美国有许多私立大学的经费,常常比州立的较为充足。有这种充足的经费,丰富的设备,良好的教员,似乎应该可以产生许多音乐名家,作成许多伟大的著作了;但是出乎意料之外,除掉一个 Mac Dowell 之外,很少可以同欧洲作曲家比拟的,世界乐坛上也极少美国乐艺名家的脚印。这又是什么缘故呢? 有人说,美国向来是以经营实业著名的国家,美国人致富的法子和机会很多,比较靠音乐作品的版税或演奏会售票的收入容易得多,所以大家都不大愿意拿这样穷艺术来做他的职业。近几十年来,虽然在音乐教育上十分努力,但是音乐空气的浓厚,还远不及欧洲的德、法、意各国,并且音乐的历史比较还不甚长久,所以一时不容易产生大作曲家。这些话也许说得颇对。

此外还值得一说的,就是美国大学的授与音乐学位,不限于理论作曲一门,凡以乐器(钢琴、大小提琴等)、声乐为主科,修毕四五年规定的功课,亦可领得 Mus. B. Sch.

Mus. B.(学校音乐学士)学位(如 Michigan 和 Oberlin 的音乐院),这是和英国不同的一点。又如音乐院不独没有完全免费(象法、比两国的制度)的办法,并且征收学费异常之多(即以音乐院而论,每学年租琴室费、图书馆费约须交美金四百七十五元,膳宿费美金四百元,而美国学生则绝不以为多,这又足以证明美人的富力了)。这是和法、比、意等国不同的一点。

(R) 南美洲的音乐院

南美各国居民都是爱好音乐的拉丁民族,所以他们的音乐院比较北美合众国的成立较为早些。现在把重要的几个写在下边:

(一) 在阿根廷首都 Buenos Aires 的音乐院 Conservatorio de Musica,1894 年成立的;

(二) 巴西首都 Rio de Janeiro 的音乐院,1841 年成立的;

(三) 巴西 Para 市的音乐院,1892 年成立的;

(四) 墨西哥 Veracruz 市的音乐院,1813 年成立的;

(五) 智利首都 Santiago 的音乐院,1849 年成立的。

(S) 结　　论

以上所讲,不过举其大概,因为限于篇幅,有许多事项不能详细逐一叙述,只可等到下次再为补说。总之,欧美各国的注意音乐,无非承认音乐与国民精神有很大的关系(参看本期《音乐的势力》[1]一文),所以各国音乐院不独不因欧战而停办或缩小范围,反而在战后努力扩充提高地位。关于学校的编制,不外分年级制和选科制两种。年级制规定若干年毕业,但未修足某年级规定的功课时照章应留级一年;选科制只规定某科的标准,听学生自由选择,以修满课程所定的标准为止,只定一个最长的年限,而不分别年级。英、美多采用年级制,德、法、比各国多采用选科制。至于养成的人才,不外分下列四种:

(一) 专门人才,又分 a、b 两级:

1. 音乐硕士(Mus. M.),略如德国的领得成熟试验(Reifeprüfüng B.)证书者;

2. 音乐学士(Mus. B.)略如德国的领得离校试验(Abgangsprufüng)证书者。

(二) 师范人才,即领得师范科毕业证书,或学校音乐学士称号(Sch. Mus. B)者。

(三) 至于专家文凭(Diplômé de Virtuosité)或艺人文凭(Aristist Diplôma),须有第一项的资格,方可入专家科(Virtuose Coure)或艺人科(Artist Course),研究若干年后考到优等,然后才能领得博士学位。

(四) 博士学位(Mus. D.),须有大套著作或特别研究,经考试委员会审查,认为优等成绩以上者,方可领得。

至于考试所用的方式,不外定期考试及比赛考试两种(关于"比赛考奖问题",当另作文发表)。总之,就上边所讲看来,无论如何,音乐院的地位完全和大学相等,它的研究院且在大学之上。一般人不明其中组织,把音乐院当作一种中等职业学校看,完全是一种误

会。看过这篇文章,大概可以明白一切了。

---

* 本篇原连载于1934年1月15日和4月15出版的音乐艺文社《音乐杂志》第1、2期(文章引言及"A"至"F"为"上",载于第1期;"G"至"S"为"下",载于第2期)。

(1) 指与本文(下)同载于音乐艺文社《音乐杂志》第2期的作者《音乐的势力》一文。

音乐家的新生活*

绪　　论

孔门弟子三千，身通六艺者七十二人，可见要做圣人之徒，也就应该了解音乐。孔子自己就是了解音乐的人，他学鼓琴于师襄子，不进，以习其曲未得其数，其志，其人，终心识其为文王；在齐闻韶至于三月不知肉味；在陈绝粮，而弦歌不衰；使人歌，善则使复之，然后和之。他的方法，他的态度，处处都表示出他的认真和深刻。史称周室之盛为制礼作乐，现在新生活运动[1]亦非常注重音乐。礼通于乐，乐通于礼，礼是形式的，乐是感情的，全篇的《乐书》就是礼乐的反复说明。辜鸿铭先生批评《礼记》译名之不当，以为礼不是 rite，而是 art[2]。德国人叫一个不知进退的人做没有节奏的感觉，都是礼乐相通的说明。因为"礼节并不单是一套仪式，空虚无用如后世所沿袭者。这是用以养成自制与整饬的动作之习惯，唯有能领解万物感受一切之心的一人才有这样安详的容止。"(见斯谛耳博士的《仪礼》序[3])关于音乐的理论，我们总以为它是和其性情，通于伦理的艺术。至于它的效用，《乐记》上面记载得明明白白："钟声铿，铿以立号，号以立横，横以立武，君子听钟声则思武臣；石声硁，硁以立别，别以致死，君子听磬声则思死封疆之臣；丝声哀，哀以立廉，廉以立志，君子听琴瑟之声则思志义之臣；竹声滥，滥以立会，会以聚众，君子听竽笙箫管之声，则思蓄聚之臣；鼓鼙之声欢，欢以立动，动以进众，君子听鼓鼙之声则思将帅之臣。君子之听音，非听其铿锵而已也，彼亦有所合之也。"可见学音乐绝对不是玩物丧志的事了。但是音乐为什么会有这种效用呢？我以为主要的原因是音乐的本质根本就比别的艺术高强，它的构成比别的艺术都更精微，更神化。它的发达比建筑、雕刻、文学、绘画都迟缓。原始的人类虽然也有音乐，但是都是单调的，一种简陋的锤、击、拨、挑，完全表现不出深刻的思想与感情。直到巴哈(J. S. Bach)起来，集前人音乐的大成，替后代打开了创作的新路，音乐的进步才一日千里。仅仅以两百年的时间，便追过了别的经过两千年或是两千年以上的演进的艺术。至于它所以具有这种出神入化的力量，它的关键全在和声。不过说起来要气短，我们的音乐远远不及西洋。这种不进步的原因，我们可以分开理论方面和技术方面来考察。说到理论，中国音乐的根本缺陷便是没有和声，没有转调。但是无论怎样优美的曲调，如果唱来唱去都只是一个样子，听的人一定会感到厌倦；有了和声，它便可以

发出千变万化的音响。单就声乐说,一首西洋的乐歌每由歌者唱出诗中的感情,伴奏的钢琴,则根据诗意把诗中的人物和环境都一一弹出,比我们那些唱的弹的都是同一的曲调的歌曲,当然是大大进步。至于细乐、大乐等等,我们更根本没有这种作品。至于中国音乐曲体的简单,乐谱的疏陋,表情方法的不讲究,都足以妨害中国音乐的进步。我们此后要博采西乐之长,然后对于中国音乐的改造方有把握。

其次说到技术。成语说:熟能生巧,一个人所以能够成为演奏家或歌者,都是用过苦功的。学生时代不用说了,就是毕业之后,甚至于名扬四海之后,也一样要苦心练习。苦心练习,包括勤勉,有恒,步骤与认真。著名小提琴家约亚希姆(J. Joachim)说:一天不练习,自己觉得;两天不练习,学生觉得;三天不练习便听众都觉得你的指法生疏了。他们的练习方法是怎样的呢?有些演奏家单是练习音阶便要每天两小时,别的可想而知了,至于那些歌者则一饮食都常常要受医生监督。返视我们中国,则有些优伶甚至于躺在烟床上唱戏文,精神、气力怎么能够提得起来呢!中国人把倡优隶卒算作下流,这种藐视歌者的观念,当然是错误的;但是就过去的事实来说,中国的优伶亦是咎由自取。还有我们的歌者又每每因循懒散,能够唱十多本戏的已经了不得。比起卡鲁梭(E. Caruso)能够背唱64部歌剧的艺能,我们怎能不佩服他的天才与勤勉呢?

一个伟大的艺术家是终身努力的。当一个演奏家年事渐高,不能多作演奏的旅行之后,多是结合同好组织细乐团,此外则制作乐曲,教授生徒,编纂教本,或为名家作注解及指法,如:帕加尼尼(N. Paganini)、比罗(H. Von. Bulow)陶慈喜(K. Tausig)、川尼(K. Caerny)、泰喜谟莱(R. Teichmuller)、克铃革路(J. Klengel)、莱曼(L. Lehmann)和亚白特(F. Abt)……等等,真是说不尽的多。在我们中国,则或因不学而不能著书,或因自夸秘诀而不愿传授,所以虽有绝技,亦往往不能流传。这种恶劣的风气,或者亦有它历史的原因:"逄蒙学射于羿,尽羿之道,思天下惟羿为愈已,于是杀羿。"(见《孟子》)大家受过这种教训之后,于是不免有戒心;由此可知一有私心,便会使艺术家堕落。我们此后要本着大公无我的精神把艺术当作一件神圣的事业。有何成就不单是一己而亦是整个民族的光荣,有了这样的心思再加以继续的努力,然后在世界音乐上才有与人争一日之长的希望。

我说这一番话,好象是自扬家丑。但是我正以爱之深,故不觉责之切,我们要对症下药,中国的音乐才有办法。或者有人会说:照你的话做去,中国的音乐界或者真会有产生一个巴哈,或者是帕加尼尼的希望,但是这不是以夷变夏了吗?我们要的是民族音乐!

不错,一点不错,我之提倡西乐,并不是要我们同胞做巴哈、莫查特(W. A. Mozart)、贝吐芬(L. Van. Beethoven)的干儿,我们只要做他们的学生。和声学并不是音乐,它只是和音的法子,我们要运用这进步的和声来创造我们的新音乐。音乐的骨干是一民族的民族性,如果我们不是艺术的猴子,我们一定可以在我们的乐曲里面保存我们的民族性,虽然它的形式是欧化的。莫查特是德意志人,他写意大利文的歌剧,还一样表现出德意志的民族精神,我们正不必作这种无谓的杞忧。

我现在写这本小书,就是想告诉我们的国人,几个作曲家的生平,一方面供我们的借

镜,一方面又可以给我们勉励,见得天才的成功很少是一帆风顺的,总要经过一番挫折。我自己虽不敢妄与西方大师比较,不过说起我自己的学生时代,也不曾苟且偷安过。当我在日本念书的时候,不顾家庭的阻挠与反对,终于名列东京帝国音乐学校。那时我没有钱买钢琴,学校里又无琴可租,惟一的办法就是趁女生下课之后,男生上课之前,6点至7点这一小时的时间,不管风雪都要走半小时以上的路,跑到学校里去练琴。公寓里的晚饭,定在六点半至七点,为了练琴,便只好牺牲那一顿饭,自己买一只面包,一罐牛奶,在学校吃了完事。这样过了半年,有一个广东教育界的旅行团到日本,我替他们任翻译,奔波了好几处地方,得到一百多块钱的报酬,我即刻存起来办理"钢琴储蓄"。因这一次翻译的成绩,那些留日学生便叫我去做他们教授的翻译,所得的报酬又是一百多块钱,两笔款子合起来的时候,我便变为一具钢琴的主人,我那时的幸福,真所谓南面王无以易也。后来到德国莱府音乐院,我也一定早点赶到学校,比别的学生先到课堂,好给教员充分的时间替我改课卷。这种事说起来,虽然说不上什么磨折,我只想证明我之研究音乐并不是因为它好玩,我相信音乐可以启发人类的灵感,陶冶人类的性情,使人类达到一个超物欲的境界。我现在就要开始传述各位作曲家的生平。不过这本书并不是音乐史式的传述,又因为校务烦忙,交稿期迫,只就近选得几位德奥作曲家,生平大都经过生活的锻炼而终于为人类建立"伟大的灵魂的功业"者。至于莫查特,苏柏(F. Schubert)、娑朋(F. Chopin)……等等,则作曲的才能大都得诸天授,我们更加无从学习,所以在这里未加论列;实际上,莫、苏之外,这位波兰的伟大作曲家是占有音乐史上重要而且光荣的一页的。还有,这本书因为限于篇幅,不能详细论述。他日如有机会,还希望有详尽的作曲家的独立传记贡献给我亲爱的读者。

民国23年5月4日 作者书于上海

勤勉刻苦的生活——巴哈

孔子曰:"十室之邑必有忠信如丘者焉,不如丘之好学也。"我想,圣人之所以为圣人者,这是一个重要的原因。在音乐史上说过同样的话而亦同样居于"大成至圣"的地位者是巴哈。他说:"我一定要工作,谁象我一样工作,便可以有象我一亲的造就。"

巴哈一族是音乐传家,他的远祖曾经侨居在匈牙利,但是他不能忘情祖国,终于回来突令根(Thuringen)定居。最先巴族是业农,后来做乐工,此后一代胜过一代,便上进到演奏家,宫廷乐正,礼拜堂音乐总监。在当时,巴哈一族简直可以说是音乐的源泉。

我们的乐圣巴哈,名约翰·西巴司次安(Johann Sebastian),生于1685年3月21日,埃西拿哈(Eisenach)是他的故乡,年未十岁母亲及父亲即先后亡故,他的哥哥克利斯妥夫(Christoph)负起教养他的责任。他那时已经会唱歌及弹小提琴,他的哥哥也是一个音乐家,他的音乐教育因此继续下去。但是他并不因为音乐便不读书,如果他只知音乐,充其

量只可以做一个上等的乐师,他的成就一定没有如他日后的伟大。他学音乐兼有天才与勤勉,所以进步神速,最使人惊异的便是大风琴的踏板技术,他自小已经可以容易应付,他日后超越众人,自是有一定的道理了。

他哥哥给他的功课,渐渐不足餍他求知的欲望,他自动去找一部大家的作品来研究;偏偏他的哥哥把他当一个寻常的孩子看待,要他按步就班,因此把那部书藏起来。巴哈心里非常难过,他终于瞒着他的哥哥把那部书偷拿出来,为避免他的哥哥的干涉,便只有夜里抄写,抄写的时候又不敢点灯,怕引起他哥哥的注意,他只好在月光底下抄写。经过六个月的辛苦,这部书快要抄完了,却被他的哥哥发现了,居然毫无慈悲,把他弟弟那部辛苦得来的抄本撕碎,使巴哈的心血付之流水,这是他日后眼盲的主要原因。

当时那里的一个歌队指挥发现了他的天才,介绍他到吕尼堡(Lunegerg),因为他具有优美的高音和演奏的艺能,于是被收为合唱歌人,那时他只有十二岁。他同时用功学习拉丁文,并在图书馆里研究古代大家的音乐作品,关于作品的风格与体裁,和声与对位,以及那些四部合唱曲的精髓,他都融会贯通,化为己有。他有时到赤莱(Celle)旅行,在一个公爵处听法国的时新音乐。

经过这番深刻的研究,他自己已经开始创作,虽然不脱前人的规范,却已完全把握住作曲的技术。他还想进大学读书,只以限于经济,不能如愿。1703年到外马(Weimar)任宫廷乐师,主要的工作是在乐队里面弹小提琴。这种工作不能满足他的志愿。他听见安城(Arnastadt)有一具教堂大风琴新近完工,需要一个专家试验,他去到安城弹奏之后,巴哈遂以一个十八岁的少年管领那具大风琴的演奏了。在这个时期内,他作了许多复音长歌(Kantate)、大风琴赋格曲(Orgelfuge)以及钢琴曲。

有一次他听见那个有名的大风琴演奏家布司梯胡底(Buxtehude)在吕璧克(Lubeck),于是徒步走一百多里路去与他见面。布氏赏识他的天才,许为他的后继者。二十一岁结婚,接着到木路豪生的白喇宙士教堂(Blasiuskirche zu Muehlhausen)任大风琴师,同时教授生徒。他的杰作复音长歌《上帝是我的君主》,就是在1708年写成的,也是他生前付印的惟一的复音长歌。

当时外马的威廉·厄士特公爵(Herzog Wilhelm Ersnt)闻巴哈之贤,聘为宫廷大风琴师兼细乐琴师,年俸156古路典,后来更加至225(每古路典约合国币二元五角)。他那进除任职之外,已经有充分的时间来作曲,他那有名的序(Praludium)及赋格曲,至今犹为大风琴音乐之绝顶。此外则三部合奏、幻想曲等等,均流水般写起来,而且他立意替祈祷会创作新的歌曲。在一个普通人看来,单是这种作曲的工夫已经来不及,他却还有时间到外面旅行。他用功的勤勉与天才的丰富,真可谓"叹观止矣"!

说到他的技巧的确是神妙过人,他可以在风琴上面弹出小提琴的连珠一般的调子,而在小提琴上面弹出风琴一般的乐曲,甚至于不用伴奏在小提琴上面弹出复调的模范大曲。在德列斯典(Dresden)时,他约同一个著名的法国作曲家兼大风琴家马霜(Marchand)比量艺术的高下,到了约定的时间,那个比赛却无从举行,原来那位大风琴家无意中听到了巴

氏弹琴，自知不及巴氏，于是“临阵脱逃”。

1716年，他任柯田(Kothen)侯爵的乐正，这一个时期是他细乐(chanmber music)的丰盛期。那时他前妻已故，续娶吴路肯(Wilcken)。巴氏共有子女二十人，元配生七人，继配生十三人。

1723年他离开柯田，转任莱比锡(Leipzig)妥玛斯教堂(Thomaskirche)歌队指挥兼音乐总监，在那里工作二十七年，尽忠于上帝，尽力于艺术，却始终不出风头，直到死。

巴哈生前比较以大风琴家出名，实际上则他改良小提琴、钢琴、琵琶(Laute)、风琴等等的工作与他的作品，对于后世有更大的贡献与影响。他眼盲之后，仍然不息作曲，他口授，由他的女婿笔记。至1750年7月28日卒于莱比锡。

他的作品共计五十大本，里面包含复音长歌、赋格曲、序曲、钢琴曲、合唱曲、音乐会曲、幻想曲、法会曲(Messe)、苦难乐(Passions musik)等，他那部《平均调律钢琴集》(《Das Wohltemperiertes Klavier》)比罗(H. Von Bulow)称为旧约圣经，贝吐芬的模范大曲(Sonate)则为新约圣经。要了解巴哈的作品自然很是困难，但是已学音乐，却无论如何必定要勉力去学习了解。

坚忍奋斗的生活——古禄克

大凡一个伟大的艺术家都一定有他的过人之处，如巴哈作《平均调律钢琴集》，海典改善大乐及细乐的组织，都是超越前人，启迪后世的工作。至于歌剧(Opera)的改革家，则是奥国的古禄克(Gluck)。

古禄克名克利斯妥夫·薇利巴路德(Christoph Willibald)，1714年7月2日生于衣拉士巴哈(Erasbach)。他的父亲或做贵族的随从猎人，或做贵族的森林管理，家教非常严厉，虽然是严冬的时候，他也要赤脚替他的父亲运送打猎的器具，所以他坚忍耐劳的习惯是自小养成的。他的父亲对他儿子的期望就是一个猎人，但是古禄克并不是凡夫俗子，他是力求上进的。他的父亲送他入学堂，读到中学毕业之后，便再无力供给他升学。在平常的少年，父亲已经不供给他读书，他便乐得在森林里以猎人终老，可是古禄克不这样做。他到蒲喇格(Prage)升入大学，靠教音乐维持生活，假期内则到各乡漫游，希望挣点钱使用。不多时，他的大提琴弹得愈加精熟了，居然在大城里开个人音乐会，博得贵族们齐声喝采；尤其是罗布柯薇兹(Lobkowitz)，在古禄克到维也纳时，不独供给他食住的费用，兼使他学习作曲。再经过不久的时候，有一个意大利侯爵米路次(Melzi)听见他唱歌弹琴，大加赞美，立刻聘他做细乐乐师，后来带他到米兰(Milan)找名师教他作曲。他用了四年的苦功，于是立下了艺术的基础。二十七岁，他自己创作的歌剧，在米兰上演，大受群众欢迎，此后三四年间，继续创作了七部歌剧上演。他创作的努力可想而知。他的名誉从欧洲大陆传到大不列颠群岛密德路息士爵士(Lord Middlesex)特邀他到英国指挥歌剧，结果他的成绩不及在意大利的好。明年(1746)他经巴黎回德国。此

后在一个意大利歌剧团里做指挥兼歌者,遍历欧洲各大城,但他仍然困于衣食,不能专心作曲。到1750年,与一个富商的女儿批尔金(M. Pergin)结婚,他才定居维也纳。这种安乐的生活对于他又是一番试验,他不愿风花雪月,随便过日。他知道自己学生时代因为要自谋生计不能专心读书,现在生活已经安定,便不应该再浪费一点时间。他于是实习拉丁文及法文,对于文学也悉心研究。他所以能够完成改革歌剧的事业,这自是一个主要的原因。

他新作的歌剧又上演了,他出尽风头,荣任为"剧院及学院之乐正",年俸两千古路典(约合国币五千元)。

此时他对于自己的工作仍然不甚满意,他努力寻求创作的新路。因为他不高兴再作意大利式的歌剧,刚好有一个意大利人加路沙比基(Calsabigi),提倡文学、音乐与舞台合一的艺术,两人一见倾心,他写剧本,古禄克作曲,从此开始了改革歌剧的工作。第一部歌剧是《阿费乌》(《Orpheus》)。原来意大利的歌剧大都注重跳舞与唱歌,不管脚本之雅俗与否,古禄克则反是,他主张歌剧要顾到文学的价值,他的原则 是简洁和一贯。不过当时大家看惯那些意大利式的歌舞,都说古氏的作品没有价值。经过相当的时间之后,他才受群众欢迎。

古氏并不因失败而灰心,他接连不断的写新的歌剧,写了《亚路切斯特》(Alceste)之后,再写《巴黎士与列拿》(Paride ed Elena),这两部歌剧都有一篇著名的序文,表示他艺术的信仰。在维也纳、德国、意大利他得不到赏识,他便向法国发展。在巴黎,他的作品果然比较顺利,意大利派的作曲家完全不是他的对手。他的《伊非革义在奥利斯》(《Iphigenie en Aulide》)上演之后,有些反对派如卢梭(J. J. Rousseau)等,均取消自己的议论,承认古氏的伟大。他不独对于作曲认真,对于乐队的演奏也不放松一点,只为一些小地方,他也不怕麻烦反复练习二、三十次。他不止对待别人是这样,对于自己的侄也是不留情面。

到了这个地步,古氏第一是名利双收,第二是年纪老迈,本来是可以休息以娱乐晚景的了,但是古氏仍然继续努力。他不管是在床上或是席上,一有什么新奇的感兴,便马上起来,把他的思想记下。他的专一和认真,真可以使人佩服。

他在巴黎有一个艺术的对头——意大利作曲家辟次尼(N. Piccinni),他们两个人的信徒长年打笔墨官司。但是当辟氏的歌剧在巴黎上演的时候,他尽心替辟氏帮忙,全不念半点私人的嫌怨;他那种大公无私的胸襟,不愧为后世的模范。

他有极强的自信,当他的歌剧上演,被人当场喝倒采的时候,他对他的朋友说:"看两百年后吧!……时髦是打它不倒的。"但是,他同时非常谦逊,他说他作一部歌剧,要一年以上的构思,而且常常弄出一场大病。有一次有人问他:"你写过多少部歌剧?"他说:"约莫20部,而且写起来都是非常辛苦的。"辟次尼说:"我写过一百多部,而且写起来并不费力。"古氏听见,对他说:"亲爱的朋友,这种话是说不得的!"

1778年他完成了最大的杰作《伊非革义在桃利斯》(《Iphigenie en Tauride》),那时他

已经是六十四岁的老翁了。这部歌剧在巴黎上演之后，反对他的人更加哑口无言，有话可说的便是对他的赞美。

在他未病疯瘫之前，他还计划写一部德意志歌剧，但是病发之后，医生禁他用功，此后虽渐渐复原，精神已非昔比。至1787年9月15日乘车中风，不及救治而死。

因为1756年他的歌剧在罗马上演，得到教皇的骑士勋章，故史家多称之曰：骑士古禄克。

不肯浪费一点时间的音乐家——海典

到过德国的人都一定听到他们的国歌：《德国德国，高于一切》。这首歌已经是一百多年的“古董”了，但是唱的人，听的人，都还不觉得它陈旧，主要的原因是这首歌的本身非常雄伟庄严，可以激发国民爱护祖国的情感。1828年在维也纳举行苏柏(E. Schubert)逝世百年纪念的时候，竟有六万人合唱这首歌，它的价值可想而知了。

这首歌的作曲者是海典(Joseph Haydn)。

海典，名约瑟夫，1732年3月31日，生于奥地利之罗劳(Rohrau)。父亲是车匠，母亲曾经做过厨娘，他们的门第虽然低微，却都很有音乐的天赋，他的父亲会弹箜篌，约瑟夫很容易便跟着唱歌，一切都合节怕。那时有一个亲戚劝他的父母让那个儿子专门学习音乐，母亲最先不愿，后来也答应了，于是约瑟夫便跟他到海因堡(Hainburg)学习音乐去了。那时他只有六岁，有一天有一个维也纳士提反大教堂乐正雷铁尔(G. Reutter)到海因堡，他一听见约瑟夫唱歌，立刻发现约瑟夫的天才，于是又带他到维也纳做礼拜堂的唱歌童子。那些童子们都是住在公共宿舍里面，大部分缺乏适当的教育，如果海典自己不求上进，一定会从此埋没了他的天才。他后来对人说，我相信我自己是有天才的，但是最重要的是我当日用功的刻苦。他没有乐谱，全凭他精妙的听觉和出众的悟性去研究调性的区别。每当别的队员练习的时候，他决不浪费一点时间，他取出他的手提键琴(Kiavierchord)放在地上轻轻练习。

十七岁，他因为剪掉一个队员的辫子，受到开除的处分，他无处栖身，只得在外面露宿一夜。好在有一个合唱者怜悯他年少无知，把他收留在自己家里，过了一个冬天。后来，约瑟夫借到一笔三百多马克的款子，便到外面租了一间不蔽风雨的搁楼，靠教书维持生活。他白天忙着工作，只在夜里有空闲弹琴和作曲。他那架钢琴已经被虫蛀得不成样子，但是他说，有了钢琴，便不羡王侯的幸福了。

在他居住的房子里漂亮的一层楼上，住着一个意大利歌剧脚本诗人美他士他梭(Metastasio)，他从美氏结识了一位意大利作曲家坡坡拉(Porproa)，海氏从他学习作曲和唱歌。他没有钱交学费，他要替他的先生擦皮鞋，做杂役，他先生教书的时候，他便替他弹钢琴伴奏。

经过他种种的努力，他渐渐提高了他在社会上的地位，他的作品也被渐渐受到人家赏

识。有一个男爵夫伦堡(Baron Furnberg),开始向他定谱弦乐四部合奏曲。1759年介绍他到莫尔秦伯爵(Graf Morzin)处做乐正。自此以后,海典才解除了经济的压迫。1760年,他与一个假发商人的女儿结婚,可惜结局很不幸,那女子的性格很不好,海典因此得不到幸福的家庭生活。

1761年,他在匈牙利厄士特哈次(Esterhazy)任侯爵乐正。到1790年,他已经不必任职,住在维也纳专心做他改造音乐的工作,把他的新作品寄到那边去演奏。

他改造音乐的工作是非常伟大的,在音乐史上他的名称是"大乐之父",他生平的音乐作品共计一千一百七十八个单位,光是大乐就有一百十九套。

大乐是symphony的译名,是一种复音的乐队曲,每套分为四章,每章都有它的特性。从前的乐队是有钢琴伴奏的,到海典手里才取消了伴奏的钢琴,由各种乐器跟着乐曲的性格与感情,使出适宜的效用,把全部的音乐幻变出繁复的音响与富丽的音色。大乐这才成为一种独立的、规模伟大的艺术。

除此之外,他对于细乐(Chamber music),亦有他的贡献。它的得名,取其别于教堂音乐。从前所奏的乐曲都是"求凰操"一类的东西,完全不适合海典那种端庄严肃的品格,他于是把它改成一种纯正的、高尚的艺术。

海典为人不独勤勉、端庄、严肃,而且亦非常仁爱。有一年,那位侯爵带同他的乐队到他的封邑厄斯特哈次去旅行,居留的时间特别长久,那些乐队员离家日久,都不免怀念乡里,但又不敢明白请求。海典知道他们的苦衷,于是写了一套五章的大乐,第四章照例是尾调,但是接着忽然开始了一段恳求的柔板,那个第二铜角师起身熄灯,离开乐队,接着是笛师,再来是那引起吹乐器的队员一个个离开,小提琴师也跟着休止符分散,结果是乐队的座位越来越暗、越空,只剩得两个小提琴师弹完末段,那位侯爵明白海典的意思,立刻吩咐他们还乡。这部大乐因此叫《别离大乐》(Abschieds Sinfonie),也就是标题音乐(Program music)的滥觞。

海典的名誉流传广远,英国和法国的音乐界都一致对他表示尊崇。他到英国旅行,因痕底路(G. F. Handel)的祭神乐(oratorio)的感兴,他竟以一个六十三岁的老翁开始创作他的祭神乐:《创世纪》。

一部不足,继之以第二部:《四季》。第一部的基调是宗教,第二部则是多是人世的描绘。

海典的国家观念非常之强,1805年维也纳被法军占领,他便忧劳国事,终天郁悒。1809年再度陷落,病益不支,5月26日他召集他的家人——他晚年没有妻子,家人是指在他的家里的人——来到他的面前,他亲自把他的圣主歌反复弹奏了三遍(这就是《德国德国,高于一切》的曲调),越五日逝世。

我想,这位老翁的心情,仿佛陆剑南[4]的悲壮:

王师北定中原日,

家祭毋忘告乃翁!

崇高严肃的生活——贝吐芬

一提起贝吐芬(Ludwig van Bcethoven)这个名字,只要是稍为有点常识的人,都知道对他表示最高的敬意。他的生平,用罗曼罗兰(Romain Rolland)的话,就是英雄的殉道史。穷困,痛苦,疾病包围了他的一生,但是他只知为艺术,不,为人类奋斗。他憎恨人类,鄙弃人类,同时却爱人类,怜悯人类,他要用他的艺术去教训、拯救及改善这愚顽的人类。他的作品无一不盖上他灵魂的烙印,他的模范大曲(sonata),他的大乐(symphony),是整部音乐史不朽的光荣。当他下葬的时候,有一个老妇人说:"这里要埋葬一个音乐家的主将!"是的,贝吐芬的伟大,就在当日也已经妇孺皆知,但是我们一注意他的生平,便知道天才之伟大,原是勤勉,磨炼,挫折,苦难的积累。侥幸成功,天下本没有那一回事!

贝吐芬一生饱尝忧患,作小孩的时候便没有好日子过。他生于1770年12月16日,莱茵河畔的蓬城(Bonn)是他的故乡。他的父亲是一个酒徒,他的母亲因此终年无笑容,我们的乐圣就在这愁苦的家庭里生长。他的音乐天才很早便被发现,他的父亲希望他做神童莫查特(W. A. Mozart)第二,因此逼那个四岁的孩子在凳上站着练习钢琴,父亲喝醉了酒,便把他禁闭在地窖里面。八岁已经公开演奏钢琴,只是那个父亲待他的儿子却越来越凶,当他夜里烂醉回家,便从床上把他的儿子拉起来,逼着他弹琴弹到天亮。

这种不幸的家庭生活,使他渐渐丧失了那愉快的心情,他的母亲全心爱抚他,但是他知道他的母亲受苦比他还要多。好在莱茵河美丽的风景和音乐上迅速的进步,给那个可怜的孩子至上的安慰。十三岁,他已经发表了三首钢琴模范大曲。

他发疯似的练习钢琴,在他的钢琴旁边常是放着一盆冷水,他弹琴弹到手指发烧了,便把双手浸在水里,浸冷之后,立刻再弹,在琴室里面因此溅满水花。

十七岁他到维也纳,在莫查特面前奏琴,莫氏听完,向在座的人说:"你们留意,将来的世界是会由他说话的。"

他回到蓬城,他的学业已经成就,他做钢琴演奏家出名,尤其是根据别人给他的曲调自由演成幻想曲,他教授一个宫廷顾问的寡妇白雷宁(Breuning)夫人的孩子,渐渐成为她家一个亲近的佳客。他自此更加努力读书,特别是歌德(J. W. Von Goethe)、施勒尔(F. Von. Schiller)的著作,此外还读希腊文学的译本,还有是莎士比亚(Shakspeare)。他学问的丰富,普通音乐家是很难及的。

当大乐之父海典旅行经过蓬城,他看见贝吐芬的一部合唱作品,识出他的天才,于是叫他到维也纳,教他作曲,自此(1792年底)他住在维也纳三十五年,一直到死。

维也纳是当日音乐的中心,贝吐芬对于自己的学问感到还未到家,便更加发愤学习。他常常抄写名家的乐谱直到深夜,同时努力作曲。到他二十五岁,发表了三套三部合奏曲的时候,他的艺术已经自成家数了。他创造了自己的风格,他注入他独创的内容,模范大曲接二连三的创作,每一首都表示出他新的方向,新的进步,直到现在还是最宝贵的钢琴

的经典。

经过长年的努力,贝吐芬在维也纳渐渐变成一个出名的音乐家。他公开演奏,尤其是在贵族家里,但是贝吐芬对他们并不表示一点谄媚的态度。原来,那些贵族平时多喜欢豢养一批音乐家供他们的娱乐,海典、莫查特都曾经做过那卑屈的奉承主人的乐工,莫查特还受过奴仆式的侮辱。到了贝吐芬,艺术家的地位才提高了,他不让贵族摆架子,贵族反要以听他弹琴为荣。有一次,他在贵族家里弹钢琴,隔房的谈话还不停止,他于是把琴盖一击盖下,愤然说:"我不高兴对猪猡弹琴"!

那时他已经开始了他最伟大的事业:创作大乐。他好象是生来驾驭那副管弦大乐队的,他那坚强的意志,深刻的感情,严肃的人生观,诙谐的风趣,都一一得到最得体的表现。他的大乐真可以说是前无古人,后无来者,天才如洼革那(R. Wagner)也承认有了贝吐芬,后人已经无从再写大乐。

他的第一、第二套大乐,还不脱前的人规矩,到写第三套的时候,世界的巨变激动了他的灵感,写出来已经完全是贝吐芬的人格的涌现。它题名《英雄大乐》(Eroica Symphony),本来是预备献给拿破仑的,后来他听见拿破仑称帝的消息,于是扯碎了他的题词,悲愤地说:"他也要来做暴君了!"原来贝吐芬是反对专制的,他崇拜拿破仑,是因为拿破仑收拾残局的功业,一旦使他失望,他便要改变态度了。可知贝吐芬所崇拜的,所自待的,乃是"天下为公"的英雄,要认识贝吐芬,便要认清这一点。

第五套大乐(c 小调)是最普遍的,最早得到世人的认识与崇拜的,具体表现出贝吐芬的气魄与灵魂的杰作。

第六套《牧歌大乐》,是我们的大师歌颂田园生活的作品,即使周围充满了凶暴,他也可以从自然界得到甜美的安慰。他在维也纳的郊外来回漫步,躺在树边或是溪边,观察自然界的变异,倾听鸟雀们的歌唱,教它们打动自己的心魂而谱成最美妙的音乐。

贝吐芬的生活在那个时候越来越不幸,越惨淡。本来他的声誉已经从国内传到国外,出版家也极力要求他的作品发刊。他物质的生活已经不会发生恐慌;但是他的听觉渐渐变坏,他的生活也越来越寂寞,他的家务无人料理,他常常因此烦心,他变成了一个畸零人。他讨厌俗人的面孔,但是他的心却永远充满了仁爱,只有别人对他不起。他后来把他的爱完全寄托在一个侄儿身上,从他的家信里面可以见他那过于生父的仁慈,但是那个侄儿却反转来伤他的心。

他的知己鲁朵路夫(Rudolf, Erzherzog)大公爵定他写一部法会曲,给举行大主教就职典礼时演奏。贝吐芬答应了,但他不草率从事,所以到期还未曾完成,直到经过三年的时间,无数的辛苦之后才脱稿,他自称是他"最完善的作品"。当他写这部乐曲的时候,有人看见他汗流满面,可见他勤苦的程度是怎样了。这就是那部有名的《Missa Solemnis》。

和这部法会曲相对的伟大的作品,就是第九套大乐。他从前写了八套,这一套已经到了大乐的绝顶。他向世界敞开他博大的心胸,他的痛苦,他的奋斗,他的灾难,他的快乐,都尽情唱了出来,他的命运就是整个世界的命运,那个寂寞的伟人把人类看成自己的同

胞。这套大乐是有合唱的,所以亦有人称它做有合唱的大乐。

他也写过一部歌剧《菲德利乌》(Fidelio),在这部歌剧里面主要的思想是反对欺骗与专制,而尽心歌颂女性的坚贞。

说到他的作品,真是丰富而且优美,他的钢琴音乐会曲,模范大曲,小提琴音乐会曲,弦乐四部合奏、三部合奏,都是永不磨灭的乐艺的珍宝。

他生平从不把他的作品随便发表,他考虑,他修改,涂到糊涂之后,便从头再抄一遍,甚至于版已经刻好了,他还不肯马虎一下,他再要补上两个音符,这种丝毫不苟且的精神,真可以做我们的模范。

凡是天才都是谦逊的,当世人赞美他的作品的时候,他说:这种名过其实的虚誉,使他惭愧到要发狂。1824 年,他写信给他的朋友说,他好象只写过几个象样的音符。他终身的事业,就是用艺术来拯救人类。有一次病重的时候,他把遗嘱写好给他的兄弟:"我并未缺乏什么,我可以结束我的生活——只有它,艺术,把我拉回来。啊!在我还未曾做完了我份内的工作之前,我绝对不能离开人世,这是我延长我惨淡的生命的原因。"他也说过:"我的工作是困苦的解救,别的什么都随便!"这种精神,这种胸襟,不独在音乐家里面,就是在全人类里面也是不容易找到的。

1826 年秋天他重到乡间,天气十分恶劣,亲戚又使他生气,但是他仍然在田野间徘徊思索,随时在手册里面记下他的音乐,后来终于受了风寒,扶病回到维也纳。初患肺炎肝癌,再患黄疸,后来因水肿施行解剖,终于无法治疗。1827 年 3 月 26 日下午,风雪纷飞,雷电交作,他在昏迷中睁开双眼,凛然张望一会之后,那位终身与顽强的命运苦斗的不世的天才,便瞑目长逝。

贝吐芬的肉体死了,他的精神却永远与日月争光,天地比寿!

不怕挫折失望的音乐家——棉底路士孙

昔魏文帝作《典论·论文》叹"时人多不强力,贫贱则慑于饥寒,富贵则流于逸乐,遂营目前之务,而遗千载之功。日月逝于上,体貌衰于下。忽然与万物迁化,斯志士之大痛也!"论世论人,一语破的。这种现状,不独在我们中国发生,欧洲人亦有此种毛病。意大利歌剧作曲家罗西尼(G. Rossini)自从功成名立之后,到死将近四十年之久,几乎等于没有再作曲,与科举时代之敲门砖无异。其实一个伟大的艺术家对于艺术一定要"鞠躬尽瘁,死而后已。"古禄克、海典等大师都是贫贱不慑于饥寒,富贵后亦不流于逸乐者。但是还有值得赞美者,则有一个自幼便养尊处优的公子,少年力学,壮年力作,年未四十即行逝世的作曲家。这位作曲家是菲力司·棉底路士孙·马妥路底(Felix Mendelssohn - Bartholdy)。

棉氏 1809 年 2 月 3 日生于汉堡(Hamburg),1847 年 11 月 4 日死于莱比锡(Leipzig)。

棉氏生长名门,他的祖父是哲学家、大诗人莱星(G. E. Lessing)的朋友菲列德利希大

王(Friedrich der Gross)的上客。他的父亲是柏林银行的总裁,却并不是铜臭熏心的市侩,他彻底了解他儿子的艺术,而且终他一生都替他的儿子帮忙,他使他的儿子自小受到最良好的教育。还有他的母亲巴妥路第也是一个非常的贤母,她是一家精神生活的中心点,他自己教授儿女们的音乐,而最显得突出的天才的是菲力司和他最要好的是姐姐樊妮(Fanny)。

菲力司三岁,便因法军侵略,他的全家逃到柏林。柏林的名流尽是棉家的佳客,他的母亲见得菲力司的进步非常神速,自觉不能继续教授,乃聘克廉门提(Clementi)的学生柏革尔(L. Berger)教他钢琴,切路特(F. Zelter)教他对位法,小提琴的教师则先是痕宁(Henning),后来是利慈(E. Rietz),用功的天才学生得到用心的名师教导,所以他九岁便已经公开演奏,十二岁即创作了数套的大乐和小歌剧,故有"十九世纪之莫査特"之誉。

他经切路特的介绍,去见歌德(J. W. von Goethe),歌德听其演奏大加赞美,称之为"天神似的童子",后来棉氏再访歌德,勾留了两个星期的时间,从那位诗宗得到丰富的教益。

菲力司的天才已经得到各方面的认识与赞美,他的父亲仍以为未足,特别带他到巴黎去见茄路比尼(L. Cherubini),让他的儿子受茄氏的试验,菲力司在茄氏面前弹奏他自己的作品,茄氏赞赏之余愿收菲力司为弟子。他的父亲不愿他的独生子独居异国,于是仍返柏林。1827 年进柏林大学,研究史学与哲学,那时他已经以演奏家、作曲家兼乐队指挥名闻远近了。

他那不朽的《夏夜梦引子》(Sommer Nacht Straum Ouvertüre),是他十七岁作的,这篇作品,完全证明了他那温文尔雅的优越的天才。此外还有不少的弦乐四部合奏、钢琴曲、模范大曲,稍后则有根据歌德诗意作成的《大海之静及快乐的航行》引子(Meeresstille und Gluckliche Fahrt。

他不务新奇,他尽心研究古代大师如巴哈的作品。巴氏的作品如《马太苦难乐》(Matthause Passion)之类,尘封蠹蚀者几及百年,经棉氏之指挥上演而重见天日。

1829 年作初次艺术旅行到伦敦,每一开会,采声雷动。明年春便到威尼司、佛罗仑司、罗马、米兰,而且亲身经历梵谛岗(教皇所在地)的"神圣周";但是他不愿长在异乡流连,于是便回到他"清新而茁壮"的祖国。这一个时期内,他发表了他的第一集"无词曲"。

1832 年 6 月回国,他的知己已经不少凋零:歌德,切路特,利慈。伤感之余,又遇到非常的失意,他想继切路特做柏林歌唱学院院长,但是不能如愿。这一番挫折对于他并不是毫无用处,一个顺利惯了的少年,不经过一些失意,那里会感到人生这严重与辛苦!明年他与衣墨门(K. Immermann)共同创立民族剧场,结果又没有好成绩。后来再到伦敦指挥他的《意大利大 A 调大乐》上演,三个月之后再回柏林,他的《美丽的米卢西妮引子》(Ouverture zue Schonen Mulusine)及那篇最有名的小提琴音乐会曲,即于此时写成。不久,他到突西路村(Duesseldorf)指挥音乐会及教堂音乐。他那时的作品,有"无词曲"第二集、歌曲集及开始写作的祭神乐。1835 年在莱府任乐正,后来与一个牧师的女儿订婚。他精神上物质上都感到非常的安乐,音乐的作品也成排的创作出来:细乐、歌曲、无词曲。

1840 年再来一套伟大的作品：复音赞美长歌（Lobgesang Kantate）。

1842 年，他的《苏格兰小 a 调大乐》已经完成，当他第五次伦敦之行亲自献给维多利亚女王。

1843 年棉氏还做了一件重要的事业：创立莱府音乐院，他与苏门教授作曲，教授器乐技术的都是有名的专家，至今该院犹为世界最佳音乐学府之一。

当时，菲列德利希威廉第四（Friedrich - Wilhelm Ⅳ）以棉氏才高望重，特召他到柏林指挥该地地音乐会，甫一年，棉氏仍回莱府。1838 年以来，棉氏即有写一部祭神乐《伊利亚士》（Elias）的计划，八年后才完成，1846 年在伯明罕上演。接着即预备写他的第三部祭神乐《耶稣》（Christus）。忽然他的姐姐樊妮死了。棉氏笃于手足之情，哀恸之余，不能创作，所有公私的事务一概谢绝，只愿到维也纳指挥他的最后作品《伊利亚士》。然而 11 月 9 日当奏乐之时突然晕倒，此后脑部即不健全，至 10 月 4 日死于神经剧痛，时 1847 年也。

棉氏生平勤于著作，生年仅三十八岁，其作品集之编目者达一百二十一部，不编目者尚有歌曲、钢琴曲、合唱曲等三十余种，此外，指挥各地的音乐会，个人的音乐旅行，以及教书办学，从不因富裕而稍贪一刻之安闲。其作风自然优美，为各大家中之最民众化者，所以他的作品到现在还极受群众之爱好。

战胜病魔的音乐家——苏门

苏门（Robert Schumann）是自由派作曲家（Romantiker）。这个字有人译作浪漫派，但是这个自由或是浪漫，并没有放纵或是荡检逾闲的意思。自由主义是一种离开现实，趋向幻想，而屏除枯燥的理智的世界观，曾盛于中古时代，至 19 世纪初期，德国艺术家把它发扬光大，在音乐史上也同样放出灿烂的光芒，苏门就是一个重要的代表作家（除苏氏之外，尚有韦伯——K. M. von Weber，苏柏——F. Schubert 及棉底路士孙）。

当 18、19 世纪之交，音乐界人才辈出，但有些人还不了解这纯粹尊严的艺术，只以那种浮夸的演奏艺能相标榜，苏门洞知隐蔽，于是振臂疾呼，发行《音乐新报》（Neue Zeitschrift fuer Musik），来提倡他理想的真艺术，使艺术恢复它的本来面目。

苏门以 1810 年 6 月 8 日生于慈惠考（Zwickau），父亲是一个风雅的出版家。约六岁即开始学习钢琴，九岁已经会写戏剧，他的父亲因此期望他的儿子做文学家，补偿他自己想做文学家而困于生计、不能如愿的缺憾。但是苏门对于音乐的天才却尽量发展，结果他的活动多偏在音乐方面了；然而他的文笔在音乐家中是数一数二的。

有一天，他偶然在父亲的营业所里面发现出一部黎基尼（Rhigini）作的引子的管弦乐队联谱[5]，他喜出望外，竟决定把它演奏，于是召集他学音乐的小朋友，组织了一个小乐队，他任指挥，缺乏的乐器便由他弹钢琴来补足。

他的父亲早死，他从母亲之命于 1826 年研究法律，终以性情不相近，经过四年的踟蹰，决定专门研究音乐，便到莱比锡从维克（F. Wieck）学习音乐。最先他想做钢琴演奏

家,不幸因右手的中指受了损害,不能实现他的计划,演奏家的念头打消了,便更集中他的精力去作曲。他起初写了很多小品的钢琴曲,它的精妙,它的娴雅,处处表现出作者的个性。苏门并不单是音乐家,他兼有诗人的天份。

1840年9月12日他与他的教师的女儿克莱拉(Clara)结婚,她是有名的钢琴女演奏家。苏门因这幸福的婚姻,他胸中蕴藏着的情感尽情倾泻,一年间写了一百多首的乐歌,超过他终生乐歌数量(二百四十七首)之一半。我们欣赏他的乐歌,不单是要留意他那些热恋的、温柔的、香艳的作品,我们还要认识他那些严肃的、博大的,那些勇敢的、活泼的,以及那些诙谐的作品,然后才可以了解苏门创作的范围之广大,与他艺术之高超。

苏门的创作不限于小品,他也写细乐与大乐。有人说,自由派的作家根本便不能写大规模的作品,不独是音乐家,诗人亦不能免,所以苏门之所以不朽,全在他的钢琴曲和歌曲,他的天性不宜于写细乐和大乐。这种话似是而实非。我们试听听他三套弦乐四部合奏、钢琴五部合奏和钢琴四部合奏,以及小a调音乐会曲,大B调及小d调的大乐,便可见苏门也有写大部作品的魄力。

诚然,苏门的体质是温柔而近于孱弱的,他生平除了与克莱拉结婚那一段幸福的时间之外,实在是饱经忧患。三十二岁的时候,他的神经已有病弱的征候,但是他不甘受病的纠缠,他在棉底路士孙创办的莱府音乐院教授作曲,更曾与他的夫人旅行到俄罗斯开音乐会,希望可以改善他们的经济情形。

从俄罗斯回来,人是疲乏极了,他的神经几乎破碎,他的身体组织受到完全的损害,于是迁居到德列斯典去休养。

1845年秋天,他的病体还未复原,他又开始写一套大乐。他宣言他要用他的灵魂向病魔反抗,但是明年5月他的神经又病得很厉害,一直到1849年才再度起来创作了他理想的佳作:《乐园和仙女》(Das Paradies und die Peri),一部有独唱、合唱和管弦乐的作品。

后来,他从歌德的《浮士德》里面选作了三首与《乐园和仙女》一类的音乐作品,他的描写出神入化,至今为德国艺术的珍品。

苏门是一个自强不息的艺术家。他那时还要写歌剧,他选了《革诺费华》(Genoveva),亲自改编;但是他终究只是一个"抒情诗人",所以不免缺乏紧张的、戏剧的场面与力量,虽然有些地方仍然不失大家的气象。

此外,他还写拜仑(Byron)的《门佛列德》(Manfred),脚本也是经过他自己的改编,成绩比《革诺费华》好。

1850年秋天,他迁居到突塞尔村(Duesseldorf),去指挥市立音乐会。可惜他这一次错认了自己的才能,他的成绩已不好,因为他是一个幻想的艺术家,和那实际的指挥技能并不适合。1853年辞职,他的神经病也更加沉重,但是他还能够整理他的文集,而且热心奖掖后进,替那个少年白蓝士鼓吹,勉励他为艺术的理想做一个强坚的战士。

苏氏生平还有一件好处,便是:不忘本。他自己在音乐上有了极高的成就之后,他始

终不忘那位儿童时代的平平无奇的钢琴教员衮区(G. Kuntzsch)先生,他把他的《踏板翼琴练习曲》(Studien fuer den Pedal - Flugel, Op. 56)贡献给他的教师。当衮氏举行任职五十年纪念的庆祝的时候,苏氏又送他一顶月桂冠,附带一封庆贺的、感谢的信。这种笃于师生之谊的行为,我们每一个都应该效法。

然而他神经病已经达到发狂的程度了。他曾经想过自杀,1854 年 2 月因此送到蓬城的恩底尼希(Endenich bei Bonn)私立医院,至 1856 年 7 月 29 日逝世。

末了,我们可以用他自己的话说出他的生平:

"把光辉送进人类的心的深处。"

理想远大的生活——洼革那

在音乐史上最富独创性亦最伟大的作曲家是六名师:巴哈,痕底路,古禄克,海典,莫查特及贝吐芬。六人之外,其天才及造就堪与此六名师媲美,而称为第七位者,是理查·洼革那(Richard Wagner)。

洼革那是乐剧(Musikdrama)建设者。歌剧(Oper)与乐剧之分,是歌剧重音乐、轻诗歌,乐剧则把音乐与诗歌溶成一片。洼革那自写脚本,自配音乐,而且改造剧院和舞台。他的才能,他的气魄,都是旷代无匹的。但是这种成功是不是侥幸的呢? 不,这是经过种种的艰难与奋斗之后,方达到成功的境地的。

洼革那的父亲是莱比锡警察局的司法书记官。他生于 1813 年 5 月 22 日。那时解放战争的风云弥漫在全个欧罗巴洲。他的故乡不久就变作战场。他的父亲因为国难期间加紧工作,以致积劳成疾,理查诞生后不到半年,他的父亲已经逝世了。

理查不比莫查特、棉底路士孙或娑朋是一个音乐神童,但是他非常活泼,倾心于那剧场的神奇的世界。原来,理查的父亲死后,他的母亲转与一个优伶结婚,那个优伶名盖亚(Geyer),本是理查父亲的朋友,结婚之后,他尽心照顾他亡友的遗孤,对于理查尤为钟爱。理查有一次跟随他拜识了作曲家韦伯(K. M. von Weber)和他的杰作歌剧《自由射手》(Freischutz)。他于是对于戏剧发生极大的兴趣。他说:"不要皇帝,不要国王,只要拿着节拍杖指挥乐队。"他和他的姐姐及小朋友们在家里学演《自由射手》,有空便玩他的傀儡剧场。

在学校里,他以明敏的头脑出名,他除了学校的功课之外,还要自动去学习,朗诵希腊文,而且翻译外国的诗歌。不到十二岁,他已经登台朗诵希腊悲剧或是莎士比亚的诗剧了。那时学校里死了一个同学,校长叫学生做悼诗,理查的作品列为第一。

他的母亲住在普喇格(Prag),理查留在德列斯典(Dresden)读书。有一年春天,他要去省视母亲,可是车钱不够,竟决定和他的一个同学走数百里的长途,走到肚饥脚肿,向人讨了一点钱去吃饭,吃饭的时候碰到一个音乐家,理查与他攀谈,谈得非常投机。那时洼革那已经学了好几年的钢琴了。于是那个音乐家替他们付客店钱,借钱给他们做零用。

可见,洼革那自小便非常坚忍、伶俐,而且对于母亲也是非常依恋的。

洼革那渐渐长大,升到大学读书。他看了有贝吐芬配音乐的戏剧《哀格蒙特》(Egmont),得到极大的启示,他自己便也想动手写戏剧,自己配音乐。

1831年他从槐因里希(Weinlig)学作曲,接着便写了一大堆的音乐作品,有大乐,有引子,也开始写一部歌剧,但是没有写完。

他的母亲看见她的儿女们一个个到舞台上去活动,便再不肯让洼革那跟着去,只希望他做一个诗人或是画家。可是这位二十岁的青年终于跟着他的哥哥亚路伯(Albert),到吴慈堡(Wurzburg)去参加歌剧合唱团,而且写了一本歌剧《仙女》(Die Feen)。不久就写了第二部:《爱的禁制》(Das Liebesverbot)。1836年他在麦底堡(Magdeburg)任乐正,便把他的歌剧上演,但是成绩不好。后来歌剧院破产,他到柏林,不久便在大王堡(Konigsberg)与一个女优结婚。

1837年起,他在里加(Riga)尽职做了两年的乐正。这是他的天性,一做事便非常认真,尤其是剧场的工作。但是他不愿埋没自己,他极想到巴黎,因为巴黎当日是大歌剧的中心点。那时他正在写一部歌剧:《里恩齐》(Rienzi),歌剧还未完成,他已经要同他的女人从里加逃走。他趁的是一只帆船,海上飓风乍起,他的船被打到诺威海峡里面,岩石的反响,水手的狂歌,波浪的汹涌,风暴的呼啸,都给他伟大的启示,做日后那部歌剧《飞行的荷兰人》(Der Fliegende Hollander)真实的材料。

1839年夏天,他在伦敦登岸,后来转巴黎住了两年,受尽最苦楚的经济压迫,与最伤心的失望。他的《里恩齐》已经完成,但是一个没有名气的外国少年,哪里可以找到上演的机会!他在巴黎做音乐的"散工",替新闻纸写论文。他从头认识真实伟大的艺术,他用心研究贝吐芬和韦伯的音乐。他写了一篇《浮士德引子》(FaustOuverture)。1841年完成了《飞行的荷兰人》。1842年他终于可以离开巴黎,因为他的歌剧《里恩齐》已经决定在德列斯典上演。洼革那重见莱茵河,于是泪珠盈睫,发誓永远尽忠于他的祖国。《里恩齐》上演的时候,洼氏通宵工作,终于博得强大的采声。洼革那做了宫廷乐正,他的生活问题也就有了解决了。

在德列斯典他做了六年的乐正。1845年他的新作《檀灰塞》(Tannhauser)上演,表示了洼革那优美的、深刻的、伟大的艺术。1847年又完成了《罗痕古林》(Lohengrin),但是不能够在德列斯典上演,他已经和那个总理闹意见。他见得自己那种最热心的工作与远大的理想别人不能了解,于是去参加1848年的革命,向群众激昂演说。1849年乱事失败之后,他被政府通缉,只得逃到瑞士的曲里希(Zurich)。他的意气并不消沉,他继续作曲,兼写论文,如《艺术与革命》,《未来的艺术工程》,《艺术和气候》,以及《歌剧与戏剧》等等,都是极有价值的著作。

1850年,黎士特(F. Liszt)把他的歌剧《罗痕古林》在外马(Weimar)上演,那时,在那里开始了一场新旧派音乐的争斗。那引起守旧派对洼革那猛烈攻击,洼革那自己也发表论文,说明他的理想与他的期望;但一般人都不了解他,他的改革计划一时没有实现的

希望。

洼革那并不因俗人的反对而气馁,他开始写他规模伟大的著作《尼贝龙的指环》(Der Ring des Nibelungen)。这套歌剧共分四部,在一间寻常的戏院里面是不能上演的,它需要特别的舞台。所以他写了将近三部,便停止这部歌剧的写作,另行开始写《脱里斯坦和伊左路底》(Tristan und Isolde)。

后来他终于被赦回国,在维也纳,他头一次看见自己的作品《罗痕古林》上演。《脱里斯坦和伊左路底》也已经完成,他于是再计划一部新歌剧《女仑堡的工商歌诗团》(Meistersinger von Nurnberg)。只是他的工作总是被生活牵累不能完成。直到1864年,那个拜恩(Bayern)少年国王路易第二(Ludwig Ⅱ)即位,召洼氏到他那里,使他无衣食之忧,安心完成他的作品。《脱里斯坦和伊左路底》及《女仑堡的工商歌诗团》于是陆续在闵贤(München)上演。可惜群众仍然不甚了解,新旧的争斗因此再度发生。好在洼氏已经得到新的信徒和朋友,与他的艺术敌人周旋,他自己避开那猜忌、憎恨和造谣的空气,再到瑞士去续写他中断的《尼贝龙的指环》。那时普法战争的结果,俾斯麦和毛奇奏凯归来,洼革那庆幸之余,写了一篇《皇帝进行曲》(Kaiser - Marsch)。他也再回德国打算写完他的大作:《尼贝龙的指环》,他在拜雷特(Barreuth)找到建造节日剧场的地方。1872年行奠基礼,他那种座位向后逐排升高的环形大堂,那不见管弦乐队的座位的设置,都有他适合一切条件的独创性。但是建筑的时候,又有人出来反对,好在他自己有百折不挠的、任劳任怨的天性,兼得到他的国王和朋友的帮助,那所大剧场才得告完成。1876年8月,他的四部作品在拜雷特上演。上演的时候真可谓极千古未之盛,全世界各处闻讯赶来的人不计其数,威廉皇帝也“御驾亲征”。洼革那终身不懈的理想和工作终于达到了他的目的,给世界创造了一种无人做过的,音乐、诗艺、舞台的综合艺术(古禄克虽然开始了这方面的工作,但是不及洼革那那种一手包办的才能与气魄)。

在一个平常人看来,洼氏现在已经名利双收,实在不必再讨苦吃,说一声“老夫耋矣,无能为也”,从此养老了事;但是洼革那不这样做,他决不放松他的工作。他再动手写一部剧本,然后再它谱成乐剧:《帕齐发路》(Parsifal),一部庄严神圣的作品,1882年在拜雷特上演。过后,他便到威尼司去休养,忽然心脏病发作,遂于1883年2月13日逝世。噩耗传来,举世震悼,因为他的乐剧已经冲动了世界的乐坛,拜恩国王敕使致送隆重的花圈。

他死之后,拜雷特的节日剧场,由他的续娶夫人柯西玛(Cosima)主持;夫人是钢琴王黎士特的女儿,有出众的智慧与音乐的天赋,一切都能遵守洼革那的遗规继续办理。到她年老之后,她的儿子绩夫力德(Siegfriet)接手办理,亦能够不坠家声。最近绩夫力德逝世,便由他的夫人主持,洼氏的典型真可以说是永守勿替了。

现在不独是拜雷特,就是别的剧场也一样要上演他的歌剧。凡是不存私心的人,无不一致承认洼革那是十九世纪最伟大的艺术家,他是世界上惟一的具备音乐与诗艺的创作天才的作曲家;而他所以能够达到这种最高的艺术的目的,则全凭勤苦、坚忍与勇敢的精神做他工作的骨干。

感情纯洁的生活——白蓝士

说起近代的音乐，谁都不能忽略了白蓝士（Johannes Brahms）的作品，他与巴哈及贝吐芬合称音乐史上的三B；这句话虽然不免过誉，但是白兰士确有其伟大之处。

1833年5月7日，白兰士生于汉堡（Hamburg）；他的父亲是一个音乐家，他因此自小得到正当的音乐教育。当他十岁的时候，他的钢琴技术已有惊人的进步，有一个音乐会经纪人竟想把他带到美国去开神童音乐会。好在他的教师不赞成这种无谓的风头，白兰士因此受到完全的音乐教育。到他研究音乐理论的时候，他已经发生了创作的兴趣。初次出台是替一个小提琴家弹钢琴伴奏，跟着便开自己的音乐会。他的父亲收入不多，白兰士便有时在旅店里面弹钢琴挣钱，帮助他父亲维持家人的衣食。他是尝过穷苦的滋味的，到后来成了富翁，他仍然不浪费一文钱。他初期作品如钢琴曲、模范大曲、歌曲等，已经如三日的虎雏，早具有食牛的气象了。

蛟龙原非池中物，白兰士离开汉堡做小提琴家雷门仪（Remenyi）的伴奏者，开始作音乐旅行，这是他事业的起点。在葛廷根城（Göttingen）开音乐会时，临时发现到那具钢琴低了半音，白兰士即席将贝吐芬的模范大曲从大A调改作大下B调，约亚希姆（J. Joachim）是当日有名的小提琴家，因此叹服他的天才，两人从此做了最密切的朋友。约亚希姆介绍白兰士去见黎士特及苏门。他到外马去见黎氏时，因为两人艺术的方向不同，所以并没有好结果。到突塞尔村去见苏门夫妇的时候，两方的感情便非常融洽；苏门当日虽然已经害着很重的精神病，还能够对这后进的青年表示热烈的欢迎。白氏日后之奖掖后进，多少不免受到苏氏的影响。苏门从他的钢琴曲和歌曲认识出那个少年的天才，于是在《音乐新报》上面发表论文，向世界预告了少年白兰士是艺术的救主。这种赞美当时曾经得到不少的反感与嘲笑，但是对于那个少年却给予不少的鼓励，他的地位也提高起来，印刷家声称可以印行白兰士的全部作品。苏门逝世之后，他的夫人介绍白兰士到立帕迭莫路德（Lippe－Detmold）侯爵处，任音乐教师兼合唱指挥。

他的作品因为是属于旧日的模范派，所以很受到新派的攻击，他因此回到故乡，努力作曲，他创作了好几部优美的细乐，同时还有不少艺术歌。

1862年他启程到维也纳，那边是音乐的中心，音乐家多集中在维也纳。那时恰巧那个有名的“唱歌学院”的指挥无人担任，有人来聘请白兰士，他答应了，维也纳从此变了他的家乡。虽然他的职务并没有多少长久，可是他大多数时间总是住在维也纳，他的作品也多是在维也纳首次公演。在那几年，他几乎专心做声乐的作品，除了那部纪念母丧而作的“诔乐”（Requiem）之外，还有别的几部巨制，如《命运之歌》（Schicksalslied）及《凯旋歌》（Triumphlied）等等。

普法战后的一年，他再任确定的职务，第二次领导维也纳的唱歌学院。这一次职务也并不长久。他那时音乐作品的版税已经可以维持他安适的生活了。他年方四十，正是创

作的盛年，他觉得他自已现在已经有充分的经验与气魄，于是那部构思十年的第一套大乐——小 c 调——于 1877 年完成。此后十年间，接连写了三套姐妹作，还有一套钢琴音乐会曲，小提琴音乐会曲，以及两篇引子。

那时在维也纳发生了一场新旧派音乐的论战，新派的人，因为白蓝士是旧派的中坚，所以对他亦尽情攻击；至于他自己，对于这次“内战”却颇为冷淡，他不愿浪费他的时间与精神，由他的朋友在那里替他辩护。

白氏的天性是严肃的，早年的教养，壮年的经验，都使他更加严肃，他这种态度到死没有改变过。他那深刻的宗教的感情，在他那部《四首严肃的唱歌》里面，表示出他的神异与虔诚；不幸，这部作品真成了他的绝笔。1896 年他害了很深的肝病。到他接到苏夫人的死耗，赶到佛朗克府(Frankfort)去送丧，他老泪纵横，不胜伤感；于是病上加病，至 1897 年 4 月 3 日晨 9 时，卒于维也纳。

白氏为人最直率，不论好与不好，他都当别人面前说出来。他对富贵人则玩世不恭，对贫苦的人则慈祥和蔼。而且他非常谦逊，有一次他在友人家喝酒，友人拿出最好的一瓶说：“这一瓶是我们的白蓝士”；白氏回答他道：“请你让我喝你的那一瓶贝吐芬吧”！

白氏不到二十岁即开始漫游，此后虽曾一度还乡，也并没有久留。他在维也纳独居三十余年，以至于死，终身不娶。

他创作的范围除歌剧外，几乎包括了全部的声音艺术。他的艺术是严肃的、平淡的、深沉的，他不因聪明而懒惰，不因富裕而偷闲，不因赞美而骄矜，不因攻击而气馁。他认定他自己艺术的目标，经过成熟的构思之后，才运用精炼的技巧把一篇作品写下来，所以他的作品至今是演奏会的主要成分。他是一个有良心的人，一个伟大的艺术家。

沉思沉潜的生活——窝路夫

我们知道在音乐史上有一个苏柏，是歌曲之王，他的作品单是独唱歌就有六百零三首，真可谓洋洋大观了。谁知他死后三十二年，又有一个乐歌作曲家出现，世称为新的苏柏，而且运会所趋，当时正是洼革那的乐剧风靡欧洲的时候，他是时代的产儿，所以他的另一名称是：乐歌的洼革那。

这个是谁？他是胡哥·窝路夫(Huogo Woif)！

他是奥国许太亚麦的温第许古喇慈人(Windischgraz in Steiermark)，1860 年 3 月 13 日诞生。他的父亲是皮货商人，会弹小提琴、钢琴及别的乐器，在家中组织了一个五部合奏团，胡哥弹第二小提琴。他的音乐教育自小便不缺乏，他想专门学习音乐，他的父亲最初不赞成，胡哥写信给他的父亲说，他自己虽然始终爱音乐如命，但是父亲不赞成，他也只有顺从父亲的意思。后来，那个父亲受不过那个儿子的恳求，终于答应了他，于是胡哥便于 1875 年名列维也纳音乐院的学籍了。两年之后，那个音乐院院长接到一封署名窝路夫的恐吓信，于是要把窝路夫开除；窝路夫竭力辩解，叫院长详细认那封信的字迹和他平日

的字迹是否同,无效,结果终被学校除名。窝路夫的冤愤可想而知了。回家去吧,他不愿也不能,自此他流落在维也纳,以一个十七岁少年,在异乡靠自己维持生活。

在穷困的时候最可以显得出一个人的品性。窝路夫现在正是显他刚强忍耐的骨力的时候了。

他每天只吃一顿粗劣不堪的饭,把省下来的钱学英文和法文。他拼命读书,他没有钢琴,便坐在公园里用心研究贝吐芬的模范大曲。

1875 年洼革那到维也纳指挥他的歌剧上演,窝路夫在帝国饭店里等候洼氏出门,立刻替他开门,车一开行,他便跟在车子后面飞跑,想赶到歌剧院门前替他开门,希望得到洼氏的一顾,请洼氏批评他的作品。可见他为达到一种目的,便不怕任何艰难和辛苦。

洼氏那虽然没有给这少年什么好处,但是那个少年却从此做了洼革那的信徒。

他最先在维也纳教音乐糊口,后来在扎尔慈堡(Salzburg)做乐队副指挥。他非常尽职,但是他不高兴练习那些娱乐性质的歌舞剧,于是便回维也纳。后来替维也纳的“客堂新闻”写音乐批评。他一方面阐扬模范派的作品,一方面又宣传俾利阿(H. Berlioz)、洼革那、白禄那(A. Bruckner)的新音乐,对于那些顽固的音乐家则尽情攻击。白蓝士也逃不脱他的笔锋,但是他对白氏的作品并不是一笔抹杀,他很喜欢白氏的细乐,曾经写过赞美的批评。

从十五岁起,他已经开始写乐歌、弦乐四部合奏、大乐诗、合唱曲。至 27 岁以后,他写了《谋力开歌集》(Morike - Lieder),他的乐歌便达到成熟的境界了。在两年内他写了将近两百首艺术乐歌,无一首不表现出他独创的风格与杰出的天才。他作曲之先,总是先把那一首诗认真朗诵,读熟之后,便深思冥索到夜深,明早醒来,伸纸下笔而乐歌成功。

窝路夫的神经是变态的,1890 年之后,他创作的情绪忽然枯窘起来,除掉中间写了十多首的乐歌,几乎经过五年的时间才再可以开始创作。他虽然在那个时期不能创作,但是并不苟且偷安,他用功练习钢琴,克服了那些最难人的技巧。

创作力复活之后,他的主要作品是一部歌剧《可勒基多》(Der Corrgidor)。接着在一个月内写了《意大利乐歌》第 2 集 22 首。过后便开始写部第二部歌剧《韦尼加士》(Manuel Venegas),脚本一到手,在 14 天之内写了五十页的钢琴联谱。谁知昊天不吊,他的狂疾忽然发作,中间虽然好象有些复原,但是到了 1889 年,医生即宣告绝望。直到 1903 年 2 月 16 日,才在疯人院里面结束了他的苦命。

他生平最讨厌广告,他的作品经过不少的波折,才找到一个大出版家说特(Schott's Söhne)。当那个出版家要他一张照片和他的略传做广告的材料的时候,他截然拒绝了。他说,他的乐歌要靠自己维持生命,倚赖广告是不成的。

他的作品在他生前只有很少很少的知音,他约莫两百首的乐歌五年长的版税,只有八十六马克五十三分尼(约合国币九十五元)。他自己也知道他的作品不容易得到世俗的赏识,所以他写信给他的朋友,一方面说,自苏柏、苏门以来,再没有可以和他比拟的作品;一方面又说,这已经是写给后世人的了。世人尽管批评他,嘲笑他,他决不违背他的信仰

以求一时的名誉。我们的古人说:毋曲学以阿世。窝路夫的确有此超然独立的气概,而且他勤苦耐劳的精神,在在都足做我们的模范。

他不朽的主要的作品是乐歌,他乐歌的数量虽然不及苏柏所作之多,但是质量上却实在是不相上下。苏柏作曲的歌德诗,他有些觉得不能满意,便把它另谱新曲。他对于文学的了解确比苏柏深刻,至于依照严格的朗诵法来作曲,这一点也是他所以区别于苏柏地方。这并不是说,他的天才高过苏柏,这是时代使然,没有苏柏恐怕便不会有窝路夫;而窝路夫于接受苏柏遗产之余,却又不甘屈伏,奋然自辟蹊径,给乐歌再创一个新天地,则不能不令人惊叹而且佩服耳。

从这个教训我们可以晓得,世界是进步的,我们师法古人,却不能做古人的奴隶。不过要成大事,便要有极大的决心毅力和韧性。如果口出大言无所用心,便徒然要惹别人笑话了。

[附]

关于《音乐家的新生活》这本书的编写经过

1934 年,正中书局要配合"新生活运动"出一套丛书,有一部分是各种家的新生活,如戏剧家、文学家、音乐家的新生活等等,每一种都要找一个头面人物来写,音乐家当然找到萧友梅先生了。可是当他们派人找到萧先生的时候,萧先生却说事情太忙,腾不出手来。后来禁不住来人的纠缠,萧先生说,给你们介绍别的合适的人吧。他们还是不依,最后说是别的人写也可以,不过作者的名字一定用萧友梅。这样一来,萧先生便想到我这个无名小卒,"委屈"一点是无所谓的。他把事情的经过告诉我,我问怎样写,他说找一些外国音乐家,比较严肃刻苦的作为"新生活"的榜样,另外写一篇序讲一讲自己勤奋学习的经过就行了。我于是依照他的指示选出一些音乐家,写完一篇就给他看一篇,由他审阅定稿。一场纠葛就这样敷衍过去了,同"新生活运动"可以算并不怎么搭界。所以这套丛书出版之后,有些书是被大吹一通的,就是从来没有吹捧萧友梅这本书。

(廖辅叔)

---

* 本篇于 1934 年 5 月由南京正中书局出版单刊本,列为叶楚伧主编的"新生活丛书"之一种。关于本文的写作和成书经过,见篇末所附廖辅叔《关于<音乐家的新生活>这本书的编写经过》所作的说明。

(1) 1934 年 2 月 19 日,蒋介石在南昌提出以所谓"礼义廉耻"为"生活准则",成立"新生活运动促进会",自任会长,在全国推行,是为"新生活运动"之来由。

(2) 辜鸿铭(1856~1928),福建同安人,前清遗老,通数国文字,曾在北京大学任教,对新文化持反

对态度。他批评《礼记》译名的话,转引自周作人《雨天的书》(1925 年北京新潮社发行)中《生活的艺术》一文,原文为:"从前听说辜鸿铭先生批评英文《礼记》译名的不妥当,以为'礼'不是 rite,而是 art。"

(3) 转引自同上周作人《雨天的书》中《生活的艺术》一文。斯谛耳其人和他的《仪礼》序待查。

(4) 即南宋诗人陆游(1125~1210),字务观,号放翁,有《剑南诗稿》等传世。"王师北定中原日,家祭毋忘告乃翁",是他最后一首诗《示儿》中的著名诗句。

(5) 据萧友梅《普通乐学》:"联谱"即"Score",也即总谱。

(6) 据萧友梅《普通乐学》:"下"即"Flat","大下 B 调"即"B Flat",也就是降 B 大调。

最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因*

有人问我:“你为什么对于整理或改造旧乐不发表一点意见呢?”我对于这问题曾经考虑多时,总觉得未答复这问题之前,先要把旧乐不发达的原因说出来,方才可以谈到整理或改造的方案。但是单说旧乐不振而没有一种反证,不容易得一般人士的相信,所以这篇文章特意先把最近一千年来西乐发展的显著事实罗列出来给人参考,然后才把我国旧乐不发达的原因说出来。

讲到一千年以前的西方音乐,虽然有过一段希腊音乐的历史和罗马 Gregorian 大帝圣歌的故事,但是这两个时代的音乐仍然脱离不了单音的组织与用字母记谱的笨法,西乐真正的发展还是在9世纪以后。这里把他们发展的显著事实,略举几件如下:

1. 有键乐器的发明。读过西洋音乐史的,谁都知道西方复音音乐的发展,经过 Organum、Discantus 及 Fauxbourdon 三个时期。但是我们不要忘记,假如没有键盘乐器的发明(按:风琴的发明约在第9世纪,Organum 的作成,正靠原始的风琴键盘,所以后来叫风琴做 Organ)这三种幼稚的复音奏法,就未必可以实现,所以键盘乐器的发明,实际上是产生复音音乐的最好机会;

2. 五线谱及长度音符(Mensural notation)的发明。谁都知道有了对位的音乐(contrapunctal music),然后复音音乐才算大成功。但是我们不要忘记,假如没有 Guido 的线谱发明,与各种长度音符的改善,恐怕对位音乐不能这样容易可以成功。还有一件最显著的事实,就是:

3. 教堂的风琴师——是一种最固定的职业。自从风琴发明之后(有人证明风琴系小亚西亚一带人民所发明传到欧洲的),欧洲的教堂就采用做教堂的主要乐器,稍重要的教堂都有风琴师,专掌教堂音乐(与我国古代笙师的地位大略相同),有许多风琴师并且兼任唱歌教师(cantor)。他们的差缺虽然有时调动,但所掌职务,差不多是终身的,因此他们的工作,能够专心去做,专心研究。所以从第10世纪到16世纪作成复音音乐的人,都是这些风琴师,就是复音音乐的集大成者 J. S. Bach,也是终身任风琴师。即此一端,可见风琴师的地位与复音音乐关系的重大了。以上三件事实,都是欧洲历史所独存而东方历史所无的。其他如:

4. 有了 mastersinger 一类人的兴起,民间歌曲因此复兴;

5. 有了贵族与富人的聘请作曲师(如 Haydn 等),新曲的制作,因此逐渐加多;

6. 有了音乐院的设立(欧洲16世纪以前尚无音乐院),音乐教授法日求改善,人才辈出,作品日多,更不必细说了。

讲到我国的音乐,在唐朝以前,自然是很幼稚。隋唐时代虽然从西域输入了不少乐器,虽然已经改用工尺字记谱(所谓笛色字谱),虽然有唐明皇的嗜好音乐,但是音乐本身,仍旧没有什么进步,还是用单音作曲,乐工授曲,注重听学,而不注意看谱,所以唐朝乐曲传下来的,极不多见。

号称中国音乐最盛时代的唐朝,已经教我们这样的失望,唐朝以后的音乐又怎么样呢?我们不必隐讳,我们知道唐朝以后,除掉明末清初(当16、17世纪时)的昆曲记谱法略加上些板眼记号之外,仍旧是单音音乐,于音乐本身并没有什么改进。这又是什么缘故呢?大约我国无复音音乐产生,不能与西方音乐平行发展,皆由于没有键盘乐器与五线谱的发明。唐朝以后乐师不独没有像欧洲教堂风琴师的地位,并且常受人蔑视,以至生活问题常常不能解决,哪里再有工夫去研究发展音乐呢?有人说:"你以为中国无复音音乐,因为无键盘乐器与五线谱的发明,但是风琴输入中国已不止五百年,五线谱入中国也不止八九十年,为什么在最近五十年内仍旧没有复音音乐的产生?"我说:风琴输入中国,诚然不止五百年(第一次在元朝名"兴隆笙"或"殿廷笙";第二次在康熙时代,约在17世纪末,名"大编箫")。但是在头两次来中国时,只限于宫廷使用,民间无从得见;最近几十年虽有小风琴、钢琴及五线谱的输入,但仍以教堂或教会设立的学校为中心,与旧乐乐师极少接触。加以旧乐乐师向来墨守旧法,不轻易取法西方,所以西乐只管一面输入,旧法仍然照旧保存,即使有新谱作成,亦不过于旧指法之上,再加上一种相类的指法,于乐谱上的统一奏法,向来并未顾及,以至每种乐器有特殊的乐谱,在同一种乐谱之中,并且有几派的记谱法。有此种种情形,求其统一记谱,已不可得,哪里还可以希望音乐有发展的余地呢?所以我国旧乐的不振可以说有下列的三大原因:

1. 以前吾国乐师无发明制造键盘乐器与用五线记谱的能力;

2. 以前吾国乐师过度墨守旧法,缺乏进取的精神,所以虽有良器与善法的输入,亦不愿意采用或模仿;

3. 吾国向来没有正式的音乐教育机关,以致音乐教授法未加改良,记谱法亦不能统一。

我们既然知道有这种原因,今后习旧乐者和教学者均应格外虚心,同时要把西乐记谱法、和声学、对位学、乐器学、曲体学加以研究,方才可以谈到整理或改造旧乐;假如仍旧死守向来的态度,丝毫不愿意改变,恐怕百年之后,旧乐仍旧依然故我,永不能有发展的一日吧!希望习旧乐的同志,今后特别注意和努力!

---

* 本篇原载1934年7月15日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第3期,同时刊登在同年8月31日出版的《音乐教育》第2卷第8期"中国音乐专号"。

来游沪平俄国新派作曲家钢琴师亚历山大·车列浦您(Alexendre Tcherepnine)的略传与其著作的特色*

(一) 略　　传

先说他的姓名。因为俄文不大通行,所以各国翻译出来的略有不同之处。譬如德文拼作 Alexander Nikolajewitsch Tcherepnin,英文拼作 Alexander Nicolajewitsch Tcherepnin,并且省去第二名字不用(以下用"车"代表)。

我们知道有创作天才的音乐家,很少带有遗传的,但是车氏刚刚是例外。他的父亲 Nicolas Tcherepnine(1873 年生)亦是彼得堡国立音乐院出身,是大作曲家 Rimsky - Korsakoff 的高足,曾任前彼得堡歌剧院指挥多年,并继 Rimsky - Korsakoff 之后在彼得堡音乐院任教授之职,著作颇多,有名近代俄国作曲家如 Stravinsky, Prokofieff, Obukhoff 等,均出其门下。他的祖母也是德国 Leipzig 钢琴名家(Maria Kind),他的母亲(Marie Benois)是法国名画家之女。车氏生在这种浓厚音乐艺术的家庭中,常常和作曲家、艺术家有接触的机会,加以家学渊源,毋怪乎他的创作天才从童年起即能陆续发展了。

车氏生在 1899 年,他的普通教育是从一个德国学校得来的,18 岁(1917 年)中学毕业时,几乎要入大学习法律,后来因为他的音乐根底太好,遂决意进彼得堡音乐院,跟他的父亲及 Sokoloff 学理论作曲,跟 Anna Essipow 著名波兰钢琴家及教育家 Leschetizky 的高足学钢琴。车氏对于作曲及钢琴既有特别天才与基础,而且又十分勤奋,故在学一年,成绩的优良胜人十倍,各教授均为之惊异。当时俄国发生革命,有贵族血统的 Tcherepnine 家,自然不能不离开彼得堡,那时他父亲刚被任命做高加索 Tiflis 的国立音乐院院长,于是全家搬到 Tiflis 去。欧战后,俄国生活异常困难,高加索一带尤甚。老车氏所得薪水,不足维持一家,所以小车氏也不能不做些零碎工作(如为人伴奏及写谱等)以谋生活。

但是自从 Tiflis 变作 Georgia 小国的首都,政治势力时时改变,德国军队撤退之后,土耳其,英,法,希腊军队相继占领。到 1921 年红军再来,于是车氏一家又不得不逃难,历尽许多艰苦,才遇到一只满载 Armenia 难民的意大利船,把他们一家运到君士但丁(土国旧都)。车家把所有衣物连结婚戒指一律变卖,始得些少盘费经过马塞耳到达巴黎。那时

车氏一家生命已无危险,但是衣食住三项尚毫无把握。幸而他父亲欧战前在巴黎还有几个朋友,否则真不堪设想了。Tischer 博士说:"无论是什么人,象车家这种情形,在巴黎寻访旧友时,必定有一番特别的经验。"他们虽然得到旧朋友的帮助,但是仍旧要加倍的工作。最后车氏得巴黎音乐院钢琴系主任 Philipp 教授的免费教练,遂逐渐成名。起先做意大利女小提琴师 Faschiri 的伴奏员,在英国住了两年,后来在德国同大提琴师 Hekking、Grümmer 两人合作,因此在英、德两国颇有名声。他的作品法、英、德三国出版家均为之出版;他的歌剧在德国 Weimar、Dresden,在奥国 Salzburg,在捷克京城 Prag 都有表演过,最后又赴美国各大都会举行演奏会。所以除掉苏俄之外,欧美音乐界莫不知有 Tcherepnine。本年车氏偕同其夫人(美国人)更作环球的旅行,已于 4 月初由美国抵沪,先后在国立音乐专科学校、美国妇人俱乐部、大光明戏院、圣约翰大学演奏,颇受听众的欢迎;现赴北平小住,在平津尚有几次的演奏,暑假期内拟赴日本避暑,9 月底再行返沪,沿途采访各地民调做将来作曲的资料。在沪时,记者曾往访数次,对于车氏天资的超绝,态度的和蔼,与夫勤奋工作(虽在旅途中,每日上午至少工作四小时),虚心研究,写谱精细等等,十分佩服不置,因此更令人相信真正的名誉没有不劳而得的了。

(二) 著　　作

车氏富于著作力,25 岁时已有著作三四十种,为近代作曲家所罕见。他的作品包含钢琴曲、细乐曲、管弦乐队曲、歌曲及歌剧五种。他的最初作品三首(均是钢琴曲)是为耶稣诞辰及其父母、祖父母生日或命名日作的(op. 1 与 op. 2 之 No. 1、2)。Ballet《Ajanta' s Freecoes》(译名《觉悟之路》),是 1923 年应 London 的 Anna Pavlovna 夫人的悬赏作的。这套 Ballet 带有印度宗教的色彩。1928 年作的歌剧《Ol - Olt》,纯粹用俄国的背景;第二套歌剧《die Hochzei der Sodeide》1933 年作成,同年 4、5 两月在维也纳国民歌剧院演唱,极受该地人士的欢迎。在美国得过头奖的作品,还有管弦乐队曲《Magna Mater》(op. 41),《大小提琴二部曲》(Duo for Violin and Cello, op. 49),《弦乐四部曲》(2nd Quator, op. 40),《钢琴弦乐五部曲》(Quintett, op. 44)等数种。

当车氏到 Tifllis 的第二年(时 19 岁),就担任该地歌剧院的音乐指挥,一直到 1921 年才离开 Tiflis,在这三四年内车氏已饱听高加索的半东方的曲调,所以在他的作品中常流露出欧亚合璧的性质。本来俄国东部曾被蒙古民族统治多年,象俄国俗话说:"剥掉一个俄国人的皮,就露出一个蒙古人的骨",所以一个俄国人的作品具有东方的色彩,并不算希奇的事。象 Rimsky - Korsakoff 的《Scheherazade》,Borodin 的《Polowetzer Tänze ausIgor》,Balakirew 的《Tamara》与《Islamay》曲,都有这种特色。所以车氏亦相信真正俄国的音乐,非含有欧亚的理想和性质不可。他最近在柏林 Benno Balan 公司出版的大小提琴二部曲(Duo for Violin and Cello, op. 49),正是用艺术手段把欧亚的乐曲体裁联合成的第一次试作,并且命名为《欧亚集》卷一(Eurasisches EIeftI)。

兹将车氏的作品分类写在下边(截至1933年止),顺便把出版所名字和地址一齐录出,以供爱好者参考

Alexandre Tcherepnine 的作品一览表

piano

		出版所
op. 1	Toocata d minor No. 1	Belaieff
op. 2	No. 1 Nocturne g Sharp minor	Belaieff
	No. 2 Danse F major	Belaieff
op. 3	Scherzo c minor	Durand
op. 4	Sonatine romantique	Durand
op. 5	Bagatellen	Heugel
op. 6	Petite Suitn	Durand
	Marche. Chantsans paroles. Berceuse	
	Scherzo. Badinage, Humorespue	
op. 7	8 piéces sans titres	Durand
op. 8	No. 1 Nocturne e flat minor	Durand
	No. 2 Danse e flat minor	Durand
op. 9	8 Préludes	Heugel
op. 10	Feuilles libres	Durand
op. 11	5 Arabesques	Heugel
op. 13	9 Inventions	Eschig
op. 18	10 Etudes	Heugel
op. 19	2 Novelettes	Heugel
op. 20	Toccata No. 2 in g minor	Simrock
op. 21	6 Etudes de travail	Heugel
op. 22	Sonata a minor	Heugel
op. 23	4 Préludes nostalgiques	Heugel
op. 24	4 Préludes	Durand
op. 27	Transcriptions slaves	Heugel
	Bateliers de Volga. Chanson pour la chérie.	
	Grandrussienne. Le long du Volga. Chanson tchéque.	
op. 28	Canzona	Simrock
op. 31	4 Romances	Univ rsal Edition
op. 36	bis Histori de laepetite Thérèse de l'enfant Jésus	Durand

op. 39	Message	Univ rsal Edition
op. 39	bis Voeux Pour mon Saint. Pour ma famille. Pour le Sentiment Pour le bonheur bourgeois. Pour le travail. Pour la vie.	Durand
op. 46	Entretions	Durand
Episodes (Priskaski)	Chanson. Moment musical. Humoresque. Feuillet d' Album. Scherzando. Berceuse georgienne. Danse lense arménienne Papillon. Jcux. Petite gavotte. Fantoche. Capriccio.	Heugel
Etude de Concert		Hamelle
Intermezzo		Schott's Söhne

Tranriptions

Russian church composers of 18th contury (Bortniansky, Beresovsky. Degtiareff)	Chester
A. Rubinstein Nocturne in F major	Durand
Domenico Zilppoli All offertorio	Ricordi

Two pianos

op. 12	First Piano Concerto a minor	Chester
op. 26	Second Piano Concerto a minor	Heugel
op. 48	Third Piano Concerto in B	Schott's Söhne

Violin and Piano

op. 11	No. 5 fifth Arabesque	Heugel
op. 14	Sonata F major	Durand
op. 43	Elégie	Durand
Romance Amajor		Simrock

Cello and Piano

op. 25	Rapsodie Georgienne (originally for cello and orchestra)	Durand
op. 29	Sonata in D No. 1	Durand
op. 30	Sonata in D No. 1	Durand
	Sonata No. 2 in G	Universal Edition
	Sonata No. 3 in F sharp	Universal Edition

op. 38 "Violoncelle bien tempéré" (12 Preludes) Durand
op. 37 No. 2"Mystère" Universal Edition
O-d-e Durand

Violin, Flute and Piano

op. 33 Concerto da camera Schott's Söhne
(originally for Flute, Violin and chamber orchestrs)

Violin and Cello

op. 49 No. 1 Duo Benno Balan

Violin, Cello and Piano

op. 34 Trio Durand

Stringquartets

op. 36 I'th Quatuor (I'Offrande à I'Amourde la Sainte Thérèse de I'enfant Jésns)
Schott's Söhne
op. 40 2nd Quatuor Durand

Piano and String quartett

op. 44 Piano quintett Universal Edition

Piano, Violin, Cello and Stringorchestra

op. 47 Concertino Universal Edition

Chamber Orchestra

op. 33 Concerto da Camera for Flute、Violin and chamber orchestra
(Orchestra: 2Horns, 2 Trumpets、Timpani, Strings) Schott's Söhne
op. 37 No. 1 Ouverture Universal Edition
(Orchestra: Clarinetto, 2 Horns, 2 Trumpets and strings)
op. 37 No. 2"Mystèro" for Cello and orchestra Universal Edition
(Orchestra: Flauto, Clarinetto, 2Cornetti, Batteria, Strings)
op. 37 No. 3"Pour un entrainement de boxe" Universal Edition
(Orchestra: Flauto, Clarinetto, 2 Corni, 2 Cornetti, Batteria, Strings)

Violin and Salon Orchestra

Romance Simrock

Cello and Orchestra

op. 25 Rapsodie Georgienne Durand
op. 37 No. 2"Mystère" Univeradl Eition

Piano and Full Orchsètra

op. 12 First Piano Concerto F major Chester

op. 26	Second Piano Concetro a minor	Heugel
op. 48	Third Piano Conceto in B	Söhott' s Söhne

Full Orchestra

op. 41	Magna Mater	Universa Edlition
op. 42	Symphonie No. 1 in E	Durand
op. 45	Fesmusik(Suite from the Opera"Die Hochzeit der Sobeide")	Universa Edlition
op. 50	5 Russian Dances	Benno Balan

Songs

op. 15	6 Mélodies(Gorodezky)	Durand
op. 16	8 Mélodies(Gorodezky)	Heugel
op. 17	"Haltes"(10 Melodies)(Gorodezky)	Heugel
Vocalise		Leduc
Contented men(Tourgénieff)		Chester

Operas

op. 35	"01 - 01"(in 5 scenes)(Andryef)	Universa Edlition
op. 45	Die Hochzeit der Sobeide(in 3 acts)(Hoffmansthal)	Universa Edlition

Ballets

op. 32	Ajanta' s Frescoes	Universa Edlition
op. 37	No. 3"Traing"	Universa Edlition

附录：各出版所地址

Durand	4 Place de la Madeleine *Paris*
Heugel	2 bis Rue de Vivienne *Parris*
Eschig	48 Rue de Rome *Paris*
Hamelle	22 Boulevard Malesherbes *Paris*
A. Leduc	175 Rue st. Honore *Paris*
Ricordi	18 Rue de la Pepinière *Paris*
Benno Balan	43 Mommsenstr. Eerlin - Charlottenburg(Germany)
Schott' s söhne	*Mainz* (Germany)
Belaieff	Dorrienstrasse 13 *Leipzig* (Germany)
Simrock	Edition Benjamin und Simrock *Leipzig*(Germany)
Universal Edition	6 Karlsplatz *Wien I*(Austria)
Chester	II Grent Marlborough Street *London* W I

(三) 车氏著作的理论上的基础

车氏著作最显著的特点,就是用他所发见的九级音阶(亦名九声音阶)做理论上的基础,作出许多乐曲。在他的 op. 21:6 Etudes de travail(第21编6首练习曲)和 op. 38:Violoncello bien Tempere 12 Preludes(第38编平均调律大提琴序曲12首),应用得最多。现在把这九级音阶的组织及应用法略为介绍于下:

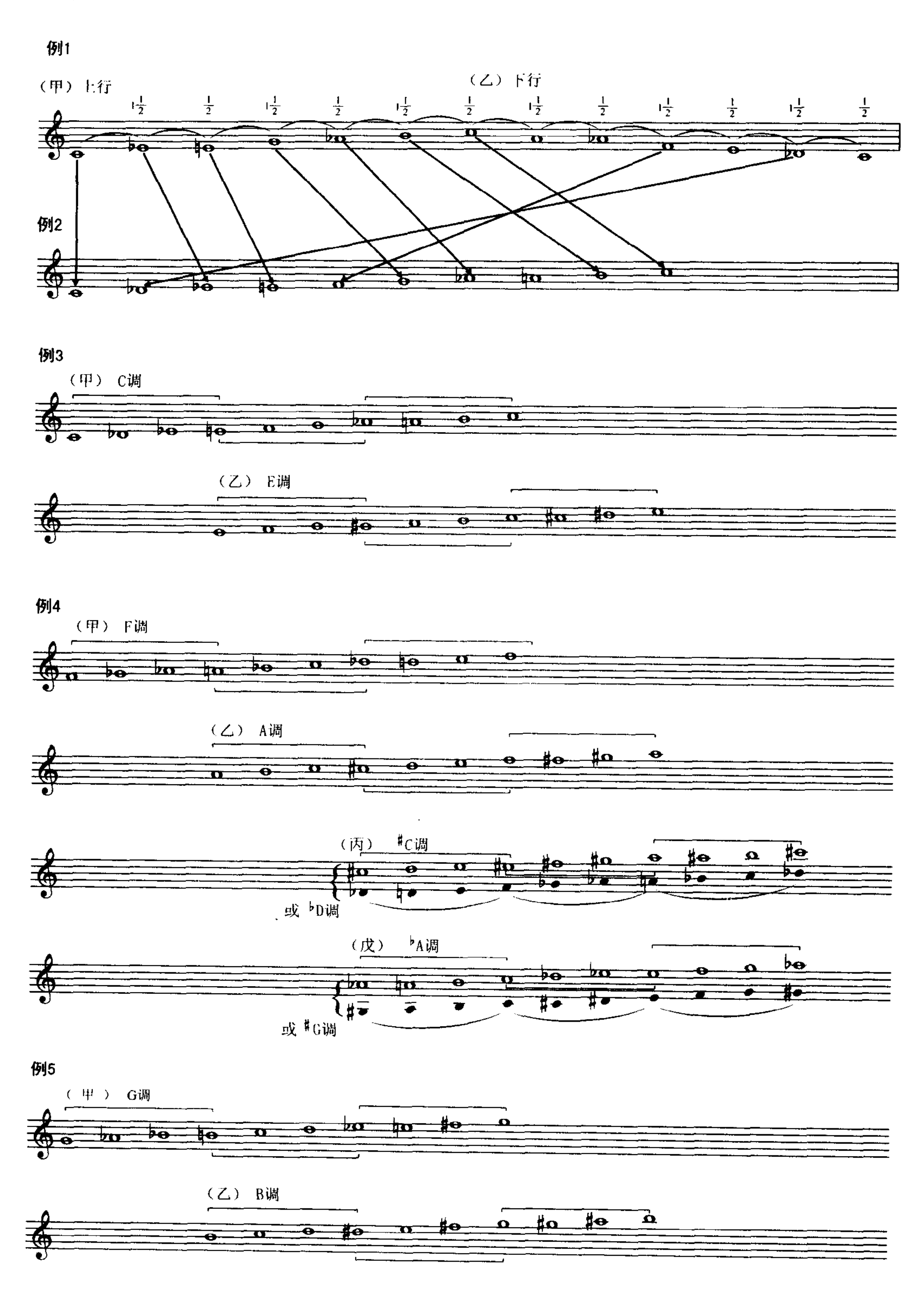
据车氏说,他童年时常喜欢在钢琴上弹奏各种音阶,但各种音阶之外,自己觉得最有趣的就是每隔三个半音之后,来一个个半音,由上而下(如例1),照这样的组织(1 又 1/2,1/2,1 又 1/2,1/2,1 又 1/2,1/2),上行下行亦不过是一个六级音阶。后来学了些理论之后,觉得这音阶有些不完全,于是把上行下行两段拼成一个九级音阶,结果非常满意,因为在理论上看来这个九级音阶不外由三个四级音阶(Tetraohord,或译为四声音阶)相叠而成,每一个四级音阶的组织完全一样(即半音+全音+半音,如例2)。于是非常欢喜,立刻利用它作曲。九级音阶既有如此合理的组织,当然可以演成十二个到十六个调,即从C、F、G、D 音起先排成四个调(如例3、4、5、6之甲),再从这四个调的第四音起照样排成E、A、B、♯F 四调(如例3、4、5、6之乙),再从 E、A、B、♯F 四调的第四音照排成♭A、♯C、♭E、♭B 四调和这四调等和声的♯G、♭D、♯D、♯A 十六调,除等和声的四调完全相同外,实共得十二个调。

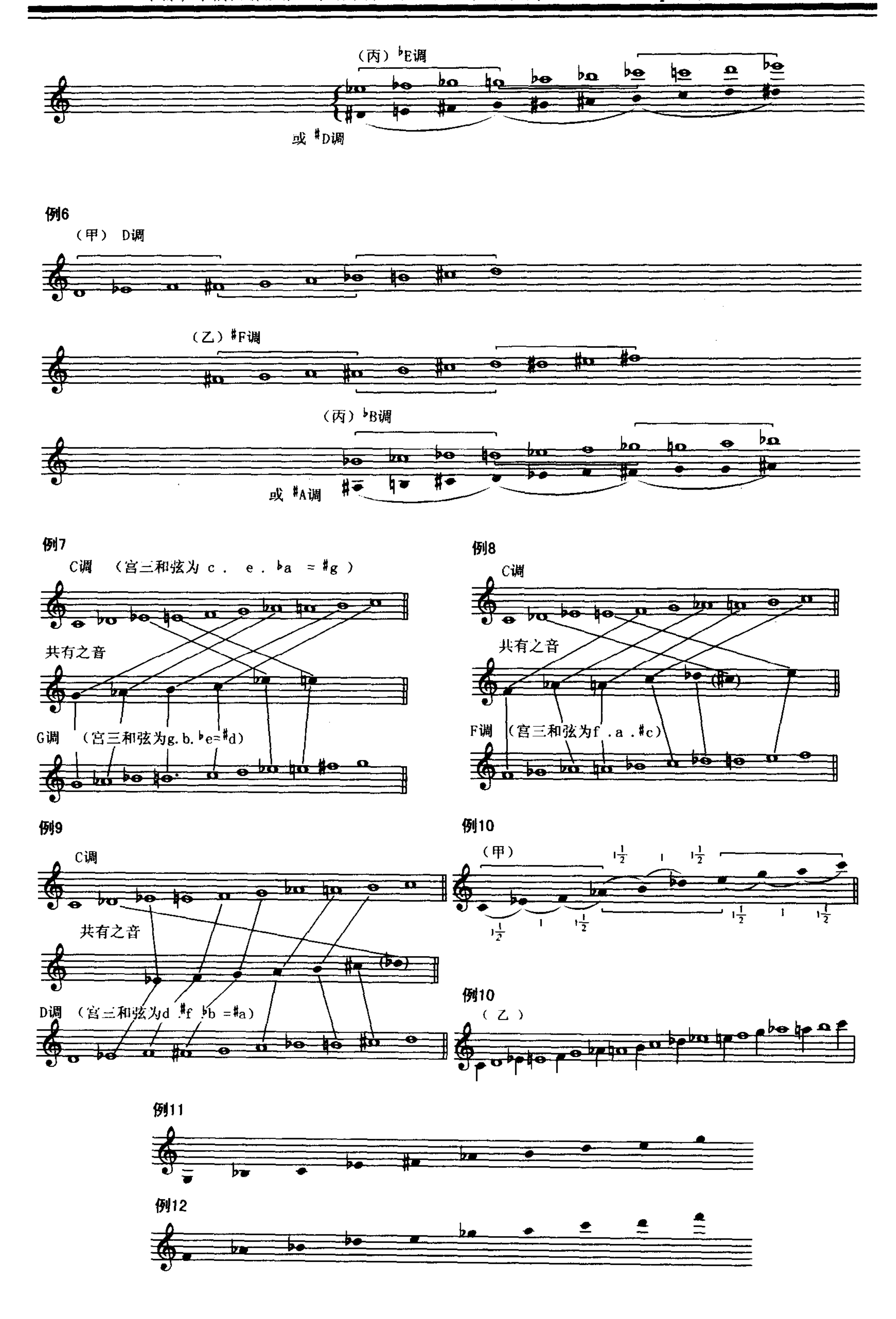
九级音阶的转调亦非常单简,只须利用两调共有的音便可办到。譬如 C 调和 G 调共有的音是 g、b、♭e(♯d)、♭a、c、e(例7),C 调和 F 调共有的音是♭a、c、e、f、a、♯C(♭d)(例8);C 调和 D 调共有的音是♭e、g、♯f、a、♯C(♭d)(例9);利用这些共有的音一个至三四个,都可转到 G、F、D 各调去。这里要注意的,就是车氏用增三和弦做各调的宫三和弦。譬如 C 调的宫三和弦用 c、e、♭a(♯g),G 调的宫三和弦用 g、b、♭e(♯d),F 调的宫三和弦用 f、a、♭d(♯c),D 调的宫三弦用 d、♯f、♭b(即♯a),其余各调可以类推。这也是他的作品和旧乐不同的一个特点。

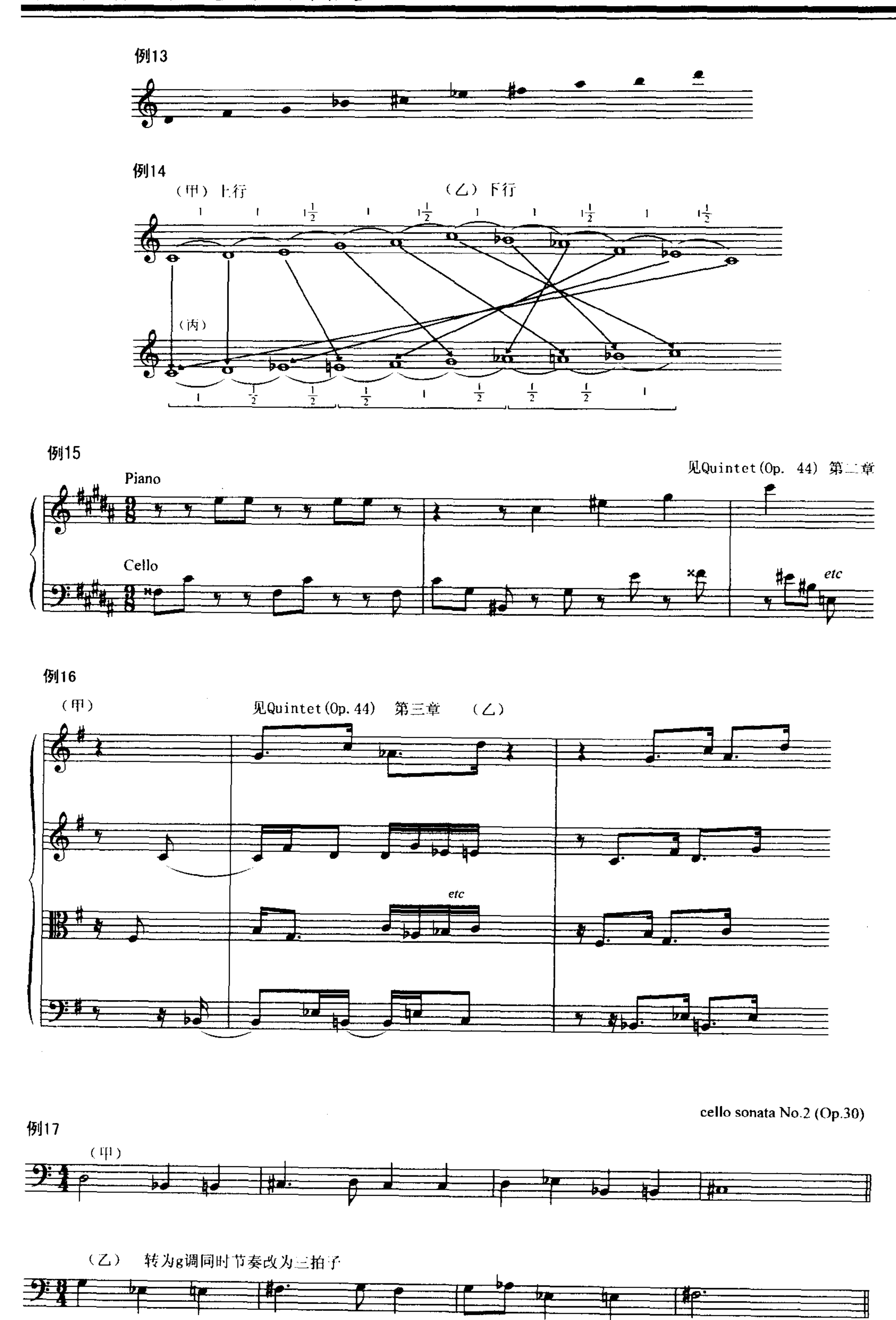
至于九级音阶所有 Arpeggio(筌篌音)和普通大小调所用的亦略有不同,但亦很浅而易懂。就是把九级音阶排成两组(例10. 乙),每隔一音抽用一个即成车氏的 Arpeggio 音。例10. 甲,就是 C 调的 Arpeggio 音,乙例的黑音符表示 Arpeggio 之所由生。这个 Arpeggio,也是由三个"个半音+全音+个半音"相叠而成。例11示 G 调的 Arpeggio,例12示 F 调的 Arpeggio,例13示 D 调的 Arpeggio,其余各调可以类推,不必赘述了。

车氏又应用构成九级音阶的原则(如例1.2所示),在五声音阶上组成第二种九级音阶(如例14. 甲)。五声音阶上行的组织是:两律+两律+三律+两律+三律。今以1代两律,以1又1/2代三律,其式为1+1+1又1/2+1+1又1/2,下行照此式便得例14乙;甲、乙两式相并便成第二种九级音阶(如例14、丙)。不过组成这种九级音阶的三个四声音阶的组织(1+1/2+1/2)+(1/2+1+1/2)+(1/2+1/2+1),不如第一种九级音阶的

整齐,然亦颇有趣味。




(丙) ♭E调
或 ♯D调
例6
(甲) D调
(乙) ♯F调
(丙) ♭B调
或 ♯A调
例7
C调 (宫三和弦为 c . e . ♭a = ♯g)
共有之音
G调 (宫三和弦为g. b. ♭e=♯d)
例8
C调
共有之音
F调 (宫三和弦为f . a . ♯c)
例9
C调
共有之音
D调 (宫三和弦为d ♯f ♭b =♯a)
例10
(甲)
例10
(乙)
例11
例12


例13
例14
（甲）上行
（乙）下行
（丙）
例15
见Quintet (Op. 44) 第二章
Piano
Cello
etc
例16
（甲）
见Quintet (Op. 44) 第三章
（乙）
etc
cello sonata No.2 (Op.30)
例17
（甲）
（乙） 转为g调同时节奏改为三拍子

车氏近年又引用音乐术语“intrapunctus”(拉丁语 Punctus intra punctus 三字合成),来表示他作曲技术的一种。据说这个术语正与“contrapunctus”一语相反,对位法是以音对音的法(拉丁语所谓 punctus contra punctus),而“Intrapunctus”(英语名 Interpoint)就是以音对间之法,故可以省译作“对间法”或“对空法”。在他的作品中应用 intrapunctus 的有两种:第一种是纵的,如例 15 所引他的钢琴五部曲第二章的两节,钢琴音奏处适在大提琴音休止之间,好象这几节乐曲在任何钢琴或大提琴奏完处可以垂直切断似的,所以这种作法叫“纵的对间法”。第二种是横的,如例 16、甲所引他的钢琴五部曲第三章的两节,各部都有这种“对间”作用,但各部声音是平行的,是不能中途切断的,所以这种作法叫做“横的对间法”。若把例 16、甲换作例 16、乙的写法,各音的对间和不能中途切断的现象更显明得多了。这两种作法在模范派乐曲(如 Bach、Haydn 的作品)早就已经用过,不过没有人提出来解释,车氏新近才用这个术语说明它,所用术语“intrapunctus”虽新,而作法本来就很旧。

关于节奏上的转调(rhythmical modulation)车氏亦常有用到,例 17、乙的三拍子乐句就是从例 17、甲的四拍子乐句转变成的,这里一并录出以供研究者的参考。

---

* 本篇原载 1934 年 7 月 15 日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第 3 期。亚历山大·车列浦您(1899~1977)中译名亦作车列浦宁,或切列普宁;1935 年后,中国著名戏曲研究家齐如山(1877~1962)认车氏为义子,并为其取汉名齐尔品。

上海教育局邀请国立音乐专科学校播送音乐之经过及其目的*

上海市教育局自从去年举办通俗学术播音演讲以来，并且要求国立音乐专科学校每月播送音乐一次。本学年，教育局方面觉得这种高尚音乐的播送非常有效力，每月一次未免太少，再向敝校要求增加次数。经过几次讨论之后，由敝校议定一个计划送交教育局请其执行。这个计划的要点就是改为每星期五播送音乐一次，从10月第1周起到明年6月第1周止，一共36次(但10月第2周改在9日举行“预祝国庆”，1月第1周改在1日举行“庆祝元旦”，3月第3周改在12日举行“纪念总理逝世”(1)，5月第1周改在5日举行“纪念劳动节”，第2周改在8日举行“纪念国耻”(2))。其中有演讲4次，纪念节目4次，中小学教材6次，民歌4次，艺术歌4次，半艺术器乐曲6次，艺术曲4次，本国旧乐2次，新创作2次。每次播送之前一日必将所播之节目及说明登在《新夜报》(即《晨报》快报)(3)，以期本埠及外埠爱好音乐的人们届时都可以看看节目单来听。这是本年度播送音乐的计划。

至于我们播送音乐的目的，不外想让听众多听些好的音乐。因为音乐的感化力很大，现在社会流行的音乐多是颓废的曲调或靡靡之音，人们听惯了这种音乐，不知不觉把自己的壮志和元气都失掉；多听淫词淫曲，不知不觉把自己的品格都变坏了，尤其是小孩子或是25岁以下的青年，受这种坏音乐的影响更容易，因为这种声音听进脑里之后，就永远留着很难洗去的。这种音乐跳舞厅和游艺场演奏最多，所以做家长的最好不教年轻的人到那种地方去，不要购买那类音乐唱片，遇有高尚的播音节目，应该教他们多听听，使他们领略音乐的好处，日久他们的思想和品格自然就有进步的。

现在我们预备播送的音乐过半还是西乐。本国旧乐并非全无好的，好象优美的、悲哀的、恬静的几类实在不少，就是雄壮的、庄严的亦不是没有，不过太少了一点就是了。至于雄壮和快活的真是不易找得，也许因为乐器构造的关系。因为本国旧乐器发出来的声音总是觉得不能唤起群众的精神。

今天选出有特色的唱片10张，唱给大家听听，象这种音乐都是本国所没有的。

第1张是Handel的《Largo》。Handel是德国模范作曲家(1685～1759)，作的乐曲很多，《Largo》是有名的一个，用大风琴演奏。象这种音乐多么庄严高尚！

第2第3张都是从Handel的oratorio《Messiah》选出，两个男女混声大合唱，第一个叫

《Glory to God the Highest》,第二个叫《Behold the Lamb of God》,这种大合唱多么庄严而雄壮。

第4张是法国歌剧作曲家Gounod(1818~1893)用Bach(德国模范派作曲家)的钢琴序曲(Prelude)编成的《Are Maria》(玛利亚颂),曲调也非常优美而庄严。

第5张也是从Gounod杰作歌剧《Faust》第4幕里边选出的一个《兵士合唱曲》。

第6张是意大利歌剧作曲家Donnizetti(1797~1848)作的歌剧《Lucia di Lammermoor》里头的一个歌曲,名《These Flaming Tapers》。

第7张是法国歌剧作曲家Thomas(1811~1896)作的歌剧《Mignon》第2幕里边的一个歌曲名《I am Titania》。

第8张是德国歌剧作曲家Offenbach(1819~1880)作的歌剧《The Tales of Hoffmann》第2幕里边的一个叫《假人歌》(Doll Song)。

像上边三张唱片那种唱的声音,意大利话叫coloraturasoprano,勉强可以翻译作"花腔的女高音",这种唱法在中国是没有的。

第9张是德国乐剧作曲家Wagner(1813~1883)作的乐剧《Tannhäuser》第2幕里边的大进行曲和男声合唱曲《Hail Noble Hall)。

第10张是意大利歌剧作曲家Verdi(1813~1901)作的歌剧《Trovatore》)第2幕的合唱曲《Anvil Chorus》。

---

* 本篇原载1934年10月4日上海《新夜报·音乐专刊》创刊号。

(1) 指3月12日孙中山逝世(1925年3月12日)纪念日。

(2) 1915年5月7日,日本向袁世凯提出灭亡中国的"二十一条",5月9日袁予以承认,因此激起全国人民的反抗。后遂以5月9日(北方各省以5月7日)为"国耻纪念日"。这里所指即5月7日或5月9日的"纪念国耻"。

(3) 《新夜报》是上海《晨报》的副刊,又名《快报》。这里所说是指"将所播之节目及说明"登在《新夜报》上所辟之《音乐专刊》(第4期起改称《音乐周刊》)上。该刊由国立音乐专科学校编辑,黄自主编,自1934年10月至1936年1月16日,共出57期。

《儿童新歌》序*

江定仙、陈田鹤及刘雪庵[1]三君以合作之《儿童新歌》索序于余，余素以为人作序，类多浮词，然对三君之诚意，固不可无一言以相勖勉也，乃援笔而为之序曰：

中国今日之音乐，过渡时代之音乐也。依据进化之原理，本无一日非过渡时代，惟纵考古今，横观中外，从无如中国今日之明显者。盖吾人生当今世，古乐已就衰微，新声犹未普遍。欲使青黄不接之时期迅速过去，自非努力介绍西洋模范之音乐及学习西洋进步之作曲法不为功。余从事音乐垂三十年，深知此中甘苦。尝以为欲造就音乐人才，必须从儿童下手。而中国儿童音乐教材之缺乏，言之痛心。盖惟周淑安《儿童歌曲集》较满人意，至坊间出版之唱歌教科书，除已经教部审定者外，大都遮拾西洋旧曲，填以格格不入之歌词：偶有自制新腔，又因作曲者对音乐初无甚深之修养，作品自难尽善。逐致教学两方，俱失兴趣。基础已坏，遑言进步！今三君出其所学，作歌成集，诚可弥补一大缺憾。三君俱肄业国立音乐专科学校理论作曲科，其平日成绩之优美，全校已有定评。陈、江两君已于本年先后就武昌艺术专科学校及陕西省教育厅之聘，任作曲教员及音乐编辑。今兹所作，率先选择清新或雄壮之歌词，然后配以得体之音乐。夫儿童歌曲，最忌艰深，一入简易，又多平凡。今观三君之作，虽最简易之曲调，亦能娓娓动人，使听者毫无单调之感觉。谓之佳作，谁曰不宜。尚望三君此后倍加努力，俾二集三集，得以继续刊行，则造福儿童，宁有限量，固不仅母校之光荣已也！

中华民国23年11月14日

萧友梅，于上海国立音乐专科学校

---

* 本篇作于1934年11月4日，载于江定仙、陈田鹤、刘雪庵的《儿童新歌》（1935年8月，商务印书馆初版）曲集。这本曲集有三篇序言，萧友梅序为“序一”，黄自序为“序二”，还有作者之“自序”；集中收录歌曲14首（江定仙、陈田鹤各5首，刘雪庵4首）。

（1）江定仙（1911～2000），湖北武汉人，1930年至1934年在国立音乐专科学校读理论、钢琴选科。陈田鹤（1911～1955），浙江永嘉人，1930年入国立音乐专科学校理论作曲选科（因家贫几度辍学，依靠自修及黄自的帮助指导完成学业）。刘雪庵（1905～1986），四川铜梁人，1930年入国立音乐专科学校本科师范，读理论作曲，于1936年毕业。他们都受教于萧友梅、黄自，后来均成为著名的作曲家，并长期从事音乐教育工作。

为什么音乐在中国不为一般人所重视*

对于这个问题，已经考虑过好久，据个人观察，可以分几层答复。音乐在中国周唐两代，好象很受过政府的提倡。周朝任命乐师做官吏，把音乐列入六艺之一，作为必修科目的一种，每逢大合乐的时候，周王必定领着三公九卿诸侯大夫亲自到场静听。唐朝更设立教坊几处，罗致全国乐工，又设宜春院、云韶院，蓄养一班女乐，唐明皇有时并且在梨园亲自指挥奏乐，梨园子弟因此又有"皇帝弟子"的称号。这样看来，不能不说政府不重视音乐了。但是为什么到现在中国人看得起音乐的这样少呢？有人把这责任完全推到政府身上，说政府当局不懂音乐，因此就不肯提倡，既然无人提倡在上，音乐就逐渐失掉它的地位，逐渐为人所轻视了。这种见解，自然有一部分的理由，但是我以为主要的原因，还不在此。周朝的提倡音乐，虽然不免偏重贵族方面，但是同时"礼"与"乐"一样重视，司乐者必须习礼，必须知礼，必须守礼。"礼"就是维持社会安宁的一定的秩序，也就是人与人之间的道德的制裁。音乐生活是从感情和心灵发出来的，礼是以理智为立场规定一切的，礼乐互相节制互相调和，然后才易收效。所以孔子说"礼乐不可以斯须去身"。周朝礼乐并重，所以能够得到效果。至于唐朝就不然了。唐朝的教坊，不过是乐工练习音乐之地，它的地位绝对不能同周朝的大学相比，唐明皇的指挥乐队，是他自己个人的消遣；教坊及宜春院、云韶院的男女乐工，专为娱乐皇帝而演奏音乐的。他们只须有一艺之长就可以被选进去，他们的常识如何，品行如何，概不过问的。宋朝的教坊子弟也是如此，宋以后的戏子也是如此。他们既没有受过普通教育，又缺乏理智的节制，因此常有踰闲失检的举动，结果引起当时士大夫(指有教育的人们)的蔑视，于是优伶并称，甚至优、倡(男伶曰优，女伶曰倡)、奴、隶四种人并在一起，音乐的地位于是一落千丈，更不可收拾了。

但是为什么学音乐的人常常有不修边幅或缺乏常识的毛病呢？因为音乐是最易感动人的艺术，人类欣赏音乐，不用有任何的素养或预备教育，无常识地就能了解音乐的旨趣。喜欢音乐的人常常沉醉在里边，为感情所驱使不顾一切，甚至个人的生活问题都忘记去解决。所以自古就承认音乐有最大的感化力。从前孔夫子在齐国听韶乐时，不知道肉的滋味，有三个月之久，以孔夫子这样伟大的人格，尚且抑制不住他的感情，何况普通常人呢？所以有许多人专心于音乐之后，好象被一种电力麻醉，已身以外什么都看不起，大有睥睨王侯目空一切之势，因此他的行为常有出轨的举动，假如他们所迷恋的是下流颓废的音乐，就更容易放辟邪侈无所不为了。

音乐既然有这样伟大的感化力,所以:

第一,教音乐的人要把教材慎重选择,凡有轻佻、淫荡、颓废性质的绝对不可采用,须多教授庄严、优美、雄壮的乐曲歌曲,领导学生向高尚方面走,遇有供人娱乐的机会(好象游艺会,或人家集会的余兴节目,或伴食音乐等等),绝对不可使学生参加演奏,免致教人把音乐当作娱乐看,音乐的地位因此会降低;

第二,学音乐的人不独要学高尚的音乐,还要把音乐当作最高的艺术去研究,千万不可当作消遣品来学,假如自己把音乐当作消遣品,人家就把你自己当作消遣品的工具,音乐的地位就完全失掉了。但是学音乐的人,不单学音乐就算了事,音乐之外还须学得充分的常识,本国文字和外国文字,因为现代的社会太复杂,单懂得音乐不一定就能够生存的。言语文字亦很重要。我国旧日的乐工,因为有许多目不识丁以至被人轻视。反观近代西方的有名音乐家,除本国文字之外,懂得三四种外国言语文字是很平常的;何况在音乐书籍缺乏之吾国,假如你不懂得一两国文字,你想多看一本好的音乐书籍亦办不到。所以为多得新知识起见,非通外国文不可。此外学音乐的人更要知礼,守礼。假如你举止乖张,对人傲慢,出语不逊,那么纵使你学得顶好的音乐,也绝不会受人家的尊重。上边已经讲过,音乐是由感情构成的艺术,假如没有"礼"来节制它,就很容易出轨的。所以自古提倡音乐的必定把"礼"一齐并举。礼乐两样东西是不可以离开的,离开就失掉它们的价值了。(关于礼乐并重的理由,可参看《礼记》内的《乐记》篇);

第三,以音乐为职业的人对音乐同事要有合作的精神,对音乐同道,要抱定互相尊重的态度。这两点于音乐的地位影响很大。有一种艺术家总觉得自己的作品比人家的好,假如人家的作品确比自己好时,亦必设法破坏它,或加以诋毁,或表示不合作。象这种狭隘的态度,好象可以快意一时,但是结果把整个艺术的名声弄坏。因为他们彼此互相诋毁,在旁人看来,好像这一团艺术家没有一个好的。因此艺术的本身就为人所轻视。音乐界亦是一样,假如对于同事同业没有合作的精神,没有互相尊重的态度,只有互相轻视,互相嫉视,结果音乐本身亦必定为人轻视。这一点凡是音乐界同人都应该注意的!

第四,作音乐的人,对于音乐的地位,要负很大的责任。假如你们作的全是高尚的乐曲,不独可以改良风俗,并且可以提高音乐的地位。可惜有一部分一知半解的乐工,专迎合下流社会的心理,编成许多淫荡颓废的乐曲歌曲,廉价印刷出版散布全国,教意志薄弱的人们,不知不觉都中了他们的毒。他们藉此渔利三倍尚是小事,音乐的地位可是受了很大的影响。音乐不为人们所重视,他们实在负了一大部分责任。这种人可以叫做"音乐界的蠹贼",凡是热心提倡音乐的同志,都应该一齐起来鸣鼓而攻之!!

最后就是政府当局的责任问题。政府当局既在人民之上,对于人民一切举动,都应该有监察和纠正的责任。何况这种伤风败俗的音乐,一旦深入人心是很难把它洗涤干净的呢!我以前说过,好的音乐好象稻米,坏的音乐好象野草;野草一天不铲除干净,稻米是不容易种得好的。近两年江西南昌教育厅严禁伤风败俗的音乐(1)已见成效,盼望中央及其他省一齐负起这个责任,严禁邪乐,一方面对于正当高尚的音乐加以提倡。这样一来,音

乐的效力逐渐可以获得，而音乐的地位也一天比一天的可以高起来了。

---

* 本篇原载1934年11月5日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第4期。

(1) 指1933年由江西省教育厅在南昌成立的“江西省推行音乐教育委员会”，曾对被认为是有伤风化的音乐实行查禁。该会编刊的《音乐教育》月刊(1933年4月至1937年8月，共出5卷57期)，有这方面的记载。

亚历山大 车列浦您《五声音阶的钢琴教本》卷头语*

亚历山大车列浦您(Alexendre Tcherpnine)先生是现代新派作曲家最重要的一位(他的略传和作品目录已在良友公司出版之《音乐杂志》第3期介绍过[1]),本年不过36岁,已经出版的作品有六十几种。单独这一点魄力,已值得我们佩服。

他一方面发明用九声音阶及对间法(Intrapunctus)作曲,一方面还要应用最古的五声音阶创作乐曲。去年4月特地来远东游历,到处采访民曲,研究中国与日本音乐之特征。本书就是他在旅途上作成的一种。他常对我说:"中国和中国人实在太好了。我游历过欧洲各国多次,但是找不到一个地方象中国的。"所以去年特地捐了一笔奖金,托本校替他征求有中国风味的钢琴曲[2]。本校学生去拜访他,无不尽量鼓励,诚恳地指导。他不独是一位优秀作曲家、钢琴师,同时又是一位很热心的教师。因此本校聘请他为名誉教员。

车先生相信各民族用惯的音阶,不能绝对废止。现在流行的钢琴教本,都是用西洋七声音阶做基础的。他相信中国人学钢琴,起头如能用五声音阶做基础,必定更容易领会。因此作成这教本并且请求编入本校丛书,由商务印书馆出版。

本书共分五部:

第一部 五种位置的基本练习　(1至16页)[3]

第二部 音阶练习　(17至19页)

第三部 用五声音阶作成的短曲十二首　(20至34页)

第四部 琶音(Arpeggio)练习　(35至38页)

第五部《贡献与中国》(模仿琵琶轮奏声音作成的幻想曲)　(39至43页)

除末部为专门性质乐曲之外,首四部教材均由浅入深排列作成,颇合初学钢琴教本之用。车君甚望吾国钢琴教员试用之后,将成绩或该书缺点报告本人(直寄 Mr. A. Tcherepnine,270 Park Avenue,New York City U. S. A)以备参考云。

中华民国24年3月14日 萧友梅记

* 本篇作于1935年3月14日,载于编入"国立音乐专科学校丛书"的亚历山大·车列浦您《五声

音阶的钢琴教本》(1935 年 5 月,商务印书馆初版)。

(1) 指载于音乐艺文社《音乐杂志》第 3 期(1934 年 7 月 15 日)的作者《来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大 车列浦您(Alexendre Tcherpnine)的略传及其著作的特色》一文。

(2) 1934 年 11 月,车列浦您委托国立音乐专科学校举办"征求有中国风味的钢琴曲"创作比赛,由车氏及萧友梅、黄自、查哈罗夫、欧萨可夫等为"审查委员"进行评选,结果:贺绿汀的《牧童短笛》获头奖,俞便民的《C 小调变体曲》、老志诚的《牧童之乐》、陈田鹤的《序曲》、江定仙的《摇篮曲》获二奖、贺绿汀的《摇篮曲》获名誉二奖。

(3) 此为《五声音阶的钢琴教本》页码,下同。

本校校舍建筑之经过*

（一）建筑费

民国十六年十月向大学院蔡院长提出音乐院创办计划时，以国民政府成立未久，教育经费尚未有把握，还谈不到校舍建筑，当时虽蒙大学院批准筹备，除发给开办费二千六百元外，对于设备费与校址，政府只允于内战结束后筹划发给，十六年以后至二十四年七月本校校舍均系租用法租界民房，并且由十七年到二十年之间迁移了四次。我们知道租用住宅办音乐专门学校绝对不适宜，故历年向政府提出新预算，均有要求发给基地及建筑费，一直到民国二十三年始核准我们请求的四十万元的五分之一（即八万元），因为这区区八万元不足建筑正校舍之用，故二十三年度提出预算时再请求增加，结果核准二十四年度增拨四万元，后因女宿舍不能完工再拨发五千元，截至廿五年六月共领得临时费一十二万五千元。

（二）校址之选定

在民国二十二年以前，本校校务会议曾有在本市兆丰公园附近购置本校基地之议决案，后因该处地价太昂，无力购买，经第五十二次校务会议（二十三年十月十一日）复议，议决将该案推翻（是日出席者有萧友梅，黄今吾，陈能方，应尚能，梁就明，韦瀚章，六人），决定在市中心区领地建筑，因为市中心区自从市政府及各局迁往之后，并有图书馆，博物馆，运动场，游泳池，体育馆，市医院各大建筑，大家承认该区是上海市的文化区，故本校校务会议推翻旧案，不独本校同人无异议，且深得教育部及市政府的赞同。本校原拟领地三十亩，后因一时不能将地价付清，乃在市京路底（市政府后面）暂领十六亩，先付地价四分之一，余数分三年付清。该处原未开马路，自本校付地价后，市政府即饬工务局特别为之开辟新路，又饬闸北水电公司安置水管及电杆，故本校校舍动工未久即有水电。

（三）第一步建筑计划

本校建筑拟分两次进行，委托建筑师罗邦杰先生设计及监工，第一步筑计划估价约如下表：

1. 基地约十六亩　　约39,290.00

2. 正校舍一座（大礼堂除外）连同卫生器具、暖汽装置、电灯工程、校路阴沟。

约87,192.67

3. 练习室两座（每座十七间房，连电灯工程）	约15,900.00
4. 男女生宿舍各一座（连卫生器具、电灯工程）	约35,600.00
5. 南面围墙	1,985.85
6. 厨房一座	800.00
7. 建筑师打样监工费（按4%计算）	约5,658.48
8. 填土工程	约5,000.00
9. 东、西、北三面水泥柱竹篱	约3,573.00
10. 铺草种树	约5,000.00
以上十项共约需	200,000.00

（四）第二步建筑计划

包含下列各项：

1. 基地约十四亩
2. 大礼堂一座
3. 第二男女宿舍各一座
4. 第二练习室两座
5. 图书馆一座
6. 体育馆一座
7. 教职员宿舍一座
8. 校长及主任住宅四座
9. 建筑师打样监工费
10. 填土，校路阴沟
11. 竹篱
12. 铺草种树

以上各项估价，是否二十万元可以办到，尚在未知之列，但吾人不能不有整个计划也。

（五）已成校舍之建筑经过情形

本校于二十三年度临时费核准后，曾举行第五十二次校务会议，决定校址地点及校舍宿舍练习室内容之大概情形，即委托罗邦杰建筑师打样，罗先生所拟草图经第五十四次校务会议（二十三年十一月二十八）通过，二十四年二月详细图样画成，即登报招标，二月二十五日开标时，教育部派前代理暨南大学校长沈鹏飞先生监视，是日投标者共八家，以新荣记标价最低，后因该厂自认估价错误，不愿承造，乃改向标价第七名之新恒泰厂接洽，该厂估价校舍一座、女宿舍一座、练习室二座、十二万八千九百四十元已超过二十三年度预算四万八千九百四十元，未便即订合同，乃电教部请示，旋得教部来电："关于校舍建筑事宜应斟酌本校经济能力及国库现状办理"。复经第六十一、二、三次校务会议讨论结果，乃决定将此次招标分二次委托新恒泰营造厂承造，第一次先建筑正校舍及西练习室，造价

为七万九千五百六十元，于三月六日签订合同，三月十五日动工，至七月底西练习室先完工，本校即先行迁入，至九月底正校舍完工时，二十四年度增加之临时费亦已核准陆续发下，即饬新恒泰厂从事第二次工程（包含围墙，厨房配菜间，东练习室及女宿舍一座），至廿五年六月完工（冬季冰冻不能工作故延至六月）。然连同建筑师报酬，暖汽设备，卫生设备，电灯工程，填土，竹篱，铺草，种树等项，统计两期工程已超过十二万五千之数。幸本校建筑费筹募委员会尚有一万九千余元，足付地价四分之一及东练习室工程七千七百二十四元，热水管一千五百元装置费，否则廿四年度决算，仍缺少约二万元也。兹将已成工程实际支出之数再列于下：

1. 基地（十五亩七分一厘六毫）地价之一部	10,000.00
2. 正校舍一座（连同卫生设备、暖汽装置、电灯工程、校路阴沟）	87,965.69
3. 练习室两座连电灯设备	15,648.00
4. 女宿舍一座连卫生设备电灯装置	19,427.50
5. 南面围墙	1,985.85
6. 厨房配菜间一座	800.00
7. 建筑师打样监工费	5,084.92
8. 填土工程（缩小范围）	1,578.85
9. 东、西、北三面水泥柱竹篱（亦缩小范围）	779.06
10. 东练习室热水管工程	1,500.00
11. 铺草、种树（捐赠的不在内）	586.85
以上共计	145,356.72

以上共支出一十四万五千三百五十六元七角二分，除由教部领到十二万五千元外，地皮费之一万元与东练习室之建筑费七千七百二十四元及热水管工程费一千五百元，系由建筑费筹募委员会款支付，铺草种树之五百八十六元八角五分及东练习室监工费三〇八元九角六分，女宿舍填土费二百三十六元九角一分（共一千一百三十二元七角二分）由二十五年度经常费支付。

故欲完成本校第一步建筑计划，尚须建筑男宿舍一座（约需二万元），球场四个（约三千元），及补付南段基地地价二万九千二百八十九元九角九分（总价为三万九千二百八十九元九角九分）。总计起来共需一十九万七千六百四十六元七角一分，与原来估价所差无几。查音乐学院校校舍建筑最重要者为防音装置，本校正校舍原来计划用正式三层水泥铁骨建造，后因需款较钜，非十四五万元不可，乃改为假三层，故第二层与第三层之间不能绝对防音，第一第二层之课室亦只可用较廉的防音设备，以限于经济也。

---

* 本篇原载1936年8月《国立音乐专科学校校舍落成纪念刊》。

中学音乐教学的实际问题*

对于我国中学音乐教学的实际问题,早就想发表一些意见,后来经过几番考虑,觉得作一篇文章登在报上,结果不过纸上谈兵。懂得这个内容的同志,一来用不着我的批评,二来就是他们知道,亦无法敦促政府去改善;不懂得这个内容的教育当局,就是它有权力去改善,也不发生兴趣。结果不独不能达到目的,反招惹了唇舌,把教育当局得罪一番罢了。所以屡次想执笔作这篇文章都没有写下去。最近周厅长[1]为《江苏教育》月刊出一个特号,两次来函要求我对于"中学音乐教学的实际"投一篇稿。我想了一下,假如不写的话,好象有违周厅长的雅命,写呢,又怕得罪了教育当局。最后再考虑一下:同是要开罪教育当局,或者发表了这篇文章之后,尚有一线的希望,可以发生一点效力,于是决定还是不如写吧。

本篇问题的第一对象,当然是中学音乐课程标准。试打开民国22年11月教育部颁行的初级中学音乐课程标准一看,第一学年所定的教材大纲,每周教授2小时,教两年恐怕已经教不完;第二、第三学年所定的教材,单独乐理内的和声学初步一项,每周讲授二小时,也就怕讲不完,其他音乐常识和唱歌教材标准,每周教学1小时,教两年不知道可以教完不?假定可以的话,也得要把初中第二年的教学时间改为每周2小时,初中第三年和高中第一学年的教学时间改为每周3小时,方才勉强可以教完初中所定的音乐课程。依我们的教学经验看来,确实需要这么多的时间。但是课程标准的时间分配,除初中第一学年每周2小时外,以后一直到高中第三学年,每年每周不过1小时。所以若依照课程标准规定的时间数,想在初中高中六年内把初中的音乐课程教完,已经是不可能(大约只可教授十分之七),至于高中的音乐的课程,更不必谈了。

初中音乐课程标准除却第二第三学年的和声学初步之外,其他各项教材标准不算高深,分量也不算多;不过假定把和声学初步完全删去,其他各项教材如想达到标准,至少每学年每周教授2小时。如初中一年纪学生完全不认识五线谱时,在第一学年最好每周再增加教学1小时,这样分配时间与教材,初中音乐课程,总算可以差强人意。至于高中音乐课程标准可谓理想得很。许多理论功课如:名曲解说、现代音乐等,音乐专科学校预科第二年还讲不到,它如歌剧、交响乐(Symphony的日本译名)及音乐史等,更是属于音乐专科学校本科一二年级的课程,就是视唱(Solfeggio)所定的标准,亦非音专预科二、三年级学生唱不到;掉一句话,高中的音乐教学时间,至少每年每周须有二小时,高中师范每周更

须加多一小时,高中师范学生预备将来在小学教授音乐的,在他的肄业期内,每周最好有2小时练习,方足应用。以上所拟并不过奢,因为我国中、小学音乐根底太过薄弱了。不,事实上简直可以说它实在毫无音乐根底。你不相信,不妨举行一个测验。在任何一个机关,试问一百个公务员中有几个认识五线谱的?有几个唱大音阶唱得准的?恐怕百人中还找不到五个,他们不是都经过中小学的吗?我们知道乐谱好象世界语的一种符号,他们不认得五线谱犹如不认得字一样;他们唱不准一个音阶,犹如哑子一样。一个文盲兼哑子在世界上能够用文字或声音发表自己的思想和感情吗?能够和别人交换意见联络感情吗?为补救这两点,中学生必须具备应用乐谱的知识和看谱即唱的技能,为培养成这种知识和技能,初中三年每年每周至少须有2小时音乐课程,课外练习尚不在内,这是经验告诉我们如此,并不是一种理想的要求。高中音乐课程更须比初中较为深切应用。

可一般外行的人们,对于音乐教学钟点,常常认为无谓,或者认为增加音乐教学时间,便妨碍其他各科功课。这样见解骤听见似乎很对,其实不然。因为音乐是一种可以怡情养性的功课,在上过用脑的功课(如代数、几何、物理等)之后,愈需要一课音乐来调剂调剂(尤其是唱歌一科),藉以休息脑力。经过音乐一课之后,疲倦的精神便可再兴奋起来。这是世界各国教育家老早得到的经验,不料我国多数的教育家还不觉得。所以我敢说不独一百个公务员中认得乐谱的、音阶唱得准的没有五个,就是大中小学各教员的音乐程度,和公务员相差亦无几,你不相信不妨实地测验一下就晓得。我们在纪念周[(2)]头几个月练习唱党歌时,就可以知道一斑了。

中学音乐课程标准已经如此不适用,各地视学员对于音乐一门大都是外行,结果中学的音乐教学,除掉极少数的几个中学稍为注意之外(虽然照章每周有1小时的教学,但实际上课程标准的教材不到一半),大多数对于这门功课都是随随便便、马马虎虎,有许多中学简直就没有音乐一科,而绝不会受教育当局的责备。事实上确是如此。所以现在中学音乐一科老实不客气说早就有名无实,差不多等于零了。

假如想整理中学音乐一科,当然不是一步可以办到,至少亦须分下列几项进行:

(一) 修订中学音乐课程标准,同时增加教学时间;

(二) 依据上项之规定,重编音乐教科书或审查之;

(三) 严定中学音乐教员资格,并举行检定试验;

(四) 在各大都市设立暑期中、小学音乐教员补习班;

(五) 订定音乐教育视察制度,同时聘请音乐专门人才视察各中学音乐教学之实验;

(六) 划一养成音乐师资科之课程。以上第一、第二、第六及第五项之订定音乐教育视察制度,都是教育部的权限,其余第三、第四及第五之后半部是各省教育厅的责任。民国23年6月当教育部设立音乐教育委员会[(3)]时,各委员也曾将开会决议的四个议案向教育部提出,请其核办。这四个议决案如下:

(一) 请订定音乐学校组织法案(查此案包含音乐教员养成科);

(二) 请订定中学及师范学校音乐教员检定试验标准案;

（三）请举办暑期中、小学校音乐教员补习班案；

（四）请订定音乐教员视察制度案。

以上四案提出后，只有第二案[4]听说有几省教育厅已经举行，第二案教育部以为应由各省办理。至于第一、第四两案留部参考，尚在考虑之中。但对于上述六项中的第一项，闻去年秋间（？）忽然由部中开会加以修订，并且把中学音乐教学时间缩短为每周半小时。此事音乐教育委员会各委员事前并未预闻，到公布后见各地音乐教员提出抗议，方才晓得。有几位委员认为在音乐教育委员会未解散之前，似应尚有些责任，于是经过一番非正式集议后，推友梅为代表到教育部，向普通教育司长申述减少中学音乐教学时间为绝对不可能。但顾司长[5]以为既经公布在案，碍难挽回为词。各委员乃联名上函教育部长，请其于无可挽回之中，暂时将图画、音乐二科每周各授半小时之计划，改为任学生选修一科，两科每周仍照旧各授课1小时，卒经批准。但每周音乐教学1小时，在毫无音乐根底之吾国，事实上确不够，上边已经讲过。我们最近提倡要维持这办法，不过为顾虑教育部令出必行之威信罢了，慰情聊胜于无而已，并非吾人心愿如是，这里要声明的。

总之，关于中学音乐教学的焦点，还不是每周1小时2小时的问题，它的症结是因为教育行政机关人员和编订音乐课程标准起草者没有内行的人在里边。所以不谈这问题便罢了，假如各省教育当局真有意整顿中学音乐教育的话，我敢用最诚恳的态度，向诸位厅长献议，除一面向教育部敦促其实行上边六项建议的第一、第二、第五、第六项之外，对于第二、第三两项最好能努力继续实行；对于第五项假如限于经济无力设一音乐视察员时，尽可采用短期（或临时）聘任办法，在某一时期内聘请音乐专员每年视察全省各中学音乐教育一次。如能照这办法行之三年，我敢说中学的音乐教学当有不少的改进。这就是我所最希望的。

---

* 本篇原载1937年2月出版的《江苏教育》月刊第6卷第1、2期合刊"中学教育检讨专号"。今据作者手稿及原刊对勘校录。

（1）指周佛海（1897～1948），他于1931年底至1937年初任江苏省教育厅长。

（2）"纪念周"是南京国民政府依据国民党的所谓"党化教育"的精神，于1927年起在全国推行的一种仪式，它规定凡学校、机关、团体等每周一必须进行朝会，会上除向孙中山像默哀、鞠躬和背诵其遗嘱外，还要唱《国民党党歌》。

（3）"音乐教育委员会"是南京国民政府教育部于1934年6月成立的一个机构，聘定方东美、王瑞娴、沈心工、杜庭修、周淑安、黄今吾（即黄自）、黄建中、赵元任、赵梅伯、萧友梅、顾树森为委员（据当时报导尚有马思聪，但正式公布的名单中未列）。该会曾进行编审音乐教材等活动。

（4）原文作"第二案"，但从上下文看，应是"第三案"。

（5）指当时任南京国民政府教育部普通司司长的顾树森。

对于各地国乐团体之希望*

吾国自古号称“礼乐之邦”,《周礼·春官》一书详记当时乐官乐器及音乐课程种种的设施,《礼记·月令》一篇载明周朝每年习乐及演奏的日期,且每逢有大演奏时,周王及群臣无不全体往听,当时政府对于音乐不可谓不重视矣。至唐玄宗时尤爱音乐,于宫廷附近办理教坊几处,皇帝亲任梨园演奏的指挥,更不能说不提倡音乐矣。然何以自唐开元元年至今一千二百年间我国音乐仍是依然故我毫无进步改良? 我人研究结果,不出下列两个原因:第一,因为向来习乐者偏重技术一方面,不知在理论上科学上两方面研究;第二,政府所设的教坊,目的专为养成乐工,并不是为发展音乐艺术,社会上又无其他固定的机关,使人民有研究试验的机会,所以历代乐工只知传授一点技术,不求改良进步(有时且秘密,不完全传授,以至每况愈下,一代不如一代),习乐也只求知其当然而不求知其所以然。这就是吾国音乐不进步的原因。

至于西方音乐,古代希腊何尝不是用字母记谱,6 世纪到 8、9 世纪,用的奈马(Neuma)乐谱,所记音位,更摇动不定,令人无从捉摸;唯自胡克巴尔德(Hucbald,840 - 930)创用六线谱记音调的高低,音位已逐渐明了;几道(Guido,10 世纪末时人)更进一步,发明三线、四线、五线记谱法与音阶唱法(Solmisation),乐谱因之大变;到 12、13 世纪发明度量音符(Mensural notation)与完全板(Tempus Perfectum)、不完全板(Tempus Imperfectum)之后,记谱法的基础方才固定;今日西乐所用各种音符,均由度量音符改成者,所用三进拍子及二进拍子,即完全板与不完全板之变相也。以上是记谱法的演变。至于乐派的演变,在 13 世纪以前,自然是教堂歌曲占优势;13 世纪到 16 世纪之间,法、德、意、英各国民歌及抒情歌曲勃兴,乐曲雅俗俱备,称为文艺复兴时期;17、18 世纪以来,乐曲日以发展,旧模范派作曲家辈出,如德之 Bach、Handel,法之 Rameau、Couperin,意之 Corelli, Scarlatti,都是重要的代表者;18 世纪末叶新模范派作曲家海顿(Haydn)、莫查特(Mozart)、贝多芬(Beethoven)等留下许多不朽的著作,同时又产生自由派作曲家多人;19 世纪继以新自由派,最近三、四十年更有印象、表现等派,竞创新作,各献所长。凡此种种演进,细寻来历,大概可分为两大时期:在 16 世纪以前西乐记谱法之逐渐改善,多赖教堂为根据地,教堂内有风琴的设备,有歌队的教练,改良记谱法者皆天主教的神父也(同时为教堂的风琴师及唱歌教师);故 16 世纪以前为记谱法逐渐改良时期。16 世纪以后既有明确的记谱法,欧洲各国人民新作的民歌曲均用以记谱,乐谱得以统一,一方面各国相继设立音乐院,理论技术同

时教授，新派作曲家、技术家因而陆续产生，此皆二、三百年音乐教育之结果也；故16世纪以后为音乐的逐渐完成时期。

反观吾国周朝的乐官，不过为官制之一种，且乐师多是盲目之人，自难望其改良记谱法；至唐宋两代所设教坊的目的，不外欲养成一班供君主娱乐的乐工，不能认为与近代西方音乐院有同等程度的教育机关也。在社会一面既缺乏一种可与欧洲教堂比拟的固定机关，而乐师有多墨守旧法无心进取，以致所学所教，数百年来，毫无改变。窃思音乐乃人群必需之艺术，欲使其急速发展，须赖各地爱乐者多组织团体研究提倡；今吾国各地到处皆有国乐团体的成立，且团员中不乏天才之士，倘能时时借镜西方音乐，理论技术两方面均作有系统的研究，将来改良旧乐创作新乐新乐均非难事，甚望海内音乐同志多发愤努力，以期与西乐有并驾齐驱之一日也。

民国26年6月13日

---

* 本篇作于1937年6月13日，今据作者手搞校录。在原手稿末，附有作者书写在“国立音乐院院刊”稿纸上的便笺如下：

“得所先生大鉴：

嘱投稿贵刊，业已草就一篇，兹特抄录寄呈，尚希指正为荷，专此草复，并颂

艺祺

本埠舟山路十二号

大众出版社编辑部

梁得所先生”

据此，本篇或曾发表在梁得所编辑的某刊物上，待考。

十年来的中国音乐研究*

俗语说:“前事不忘,后事之师”。故在没有讲到民国16年以后中国的音乐研究之前,最好先把以前的情形,约略一说,就可以知道此中实有种种原因,就是为什么音乐在我国这样难以发展?为什么研究音乐的人比较别国这样的少呢?

讲起历史来,在周朝时候,政府不是很重视音乐的吗?大学把音乐作为重要学科。遇有大演奏会,周王必定带着三公九卿诸侯大夫亲自去听。此外关于演奏音乐的还有种种仪式。这样的重视音乐应该很可以使它发展的了,但是为什么周朝的音乐,我们看不见有一点遗传下来?

第二次政府提倡音乐总算是在唐朝了。唐朝在宫廷里边设立了几个教坊,把全国最好的乐师几乎全数找去,招收全国有音乐天才的青年(以女子为多数)跟他们学习,唐玄宗有时自己亲自出马在梨园指挥乐队。所以当时的梨园弟子又有“皇帝弟子”的称号。这样看来可以说是不遗余力的提倡,但是为什么唐朝音乐留存到今天的除掉在历史上看见些曲名之外,真实可靠的乐谱,简直等于凤毛麟角呢?

此外历朝君主和贵族研究音乐理论而比较有一点成绩的,在明朝有郑世子朱载堉,在前清有玄晔(康熙)。朱载堉所著《乐律全书》对于十二平均律之说明,在音乐史上甚有价值;玄晔于研究数理音律之外,更从葡萄牙音乐家徐日昇(1)意大利音乐家德礼格(2)研究欧洲16世纪的记谱法。《律吕正义》续篇(民国前166年编成)(3)所载,可以说是西洋五线谱输入中国的头一次。可惜当时学会之后不拿来应用,不把本国的乐曲择要用新法翻译出来,只作为古董放在宫中,教民间无从采用。同时欧洲的管风琴(有“乐器之王”的名称)也曾输入于北京(当时名为“大编箫”),但只装在西什库天主教堂里,供外国神父使用;那天主教堂附设的修道院虽然有印刷欧洲中古时代教堂用的四线歌谱,亦只供修道会员之用,外间无从得见。

此外,西洋军乐也曾在民国前三四十年输入中国(经李鸿章之请求),但只限于军舰上及总理衙门招待外宾之用。就是欧洲最有艺术价值的管弦乐队(Symphony Orchestra),赫德(Robert Hart)做总税务司时,也曾从欧洲聘请乐师多人来北京招生教练成功,可惜只限于赫德个人宴客之用,普通的北京市民,没有机会听到,当然更没有机会去学习了。

由上所述,可知古乐不能流传到今日,大概有三个原因:

(一) 教授不得其法,乐师传授一曲多以听习为主,不注重看谱学习,所以人死之后,

乐曲就与之同归于尽;

（二）记谱之法向不一致,同是一个乐器用的同一个乐曲,所记乐谱家家不同,教学者无所适从,乐曲因此不能有一定的标准;

（三）学音乐的限于某种阶级(象周朝是在贵族大学,唐朝是限于宫人),不能学校化、平民化。

西乐输入中国之后,不能普及全国,还是犯了第三种弊病。玄晔学会西洋记谱法,也不过当作外国碑帖,并不打算宣传出去,就是对于外国赠送的大编箫(即管风琴),也不过作几句惊叹的文章,并未招人学习演奏之法(记得在元朝亦曾输入过管风琴一次,并且有八九具之多,当时称作“殿廷笙”或“兴隆笙”,亦只陈列在宫中,作为外国古董而已)。就是比较容易学习的军乐,起初用处甚狭,后来逐渐推广到陆军各师,以至重要都市的警察厅或公安局,均有军乐队的设立。他们的队长多半是前北京海军部军乐队员。但是他们既缺乏普通教育,所学的乐曲又极有限。所以军乐虽然输入中国已六七十年,未曾象上海工部局乐队的样子,所以军乐虽然输入中国已六七十年,未曾象上海工部局乐队的样子,可以每星期在公园举行军乐演奏,以供民众的欣赏。因为他们的学法不是专门的,不是艺术的,不过学得几套曲子预备有仪式或宴会举行时,拿来供应场面而已。

自从民国前 14 年前清政府令各省广设学堂之后,音乐教育到处象下了一点种子了。教会办理的学校无不唱赞美歌,无不有风琴钢琴(其中女学堂尤多附设钢琴一科),本国人所办学院,男子中学多有铜鼓喇叭,师范学校多用有簧风琴伴奏唱歌,五线谱、简谱同时并用(当然以简谱居多);表面看来,好象音乐异常普遍,但实际上内容非常空虚。唱歌教材不过抄录几首日本歌调或赞美歌调,必填中国词句罢了,风琴的教材也不过弹几首日本歌调或赞美歌调,改填中国词句罢了,风琴的教材也不过弹几首幼稚园用的粗浅进行曲,既不足以代表国民性,更谈不到什么艺术价值了。这个时期(大概有二十年)可以说是我国学校音乐的下种时期。各校都有一二架风琴或铜鼓喇叭,设备较佳的(象清华大学、岭南大学)并有军乐队的组织,也不过借此引起学生对于音乐的兴趣罢了。学校固然没有专门的教员,学生亦无暇把音乐当作专门来学习。然而音乐师资又不能象上边所讲,老是这样幼稚,一方面有音乐天才的学生对于音乐当然兴趣较浓,因此就需要较有程度,就是较有音乐专门技术的教员。所以到了民国 9 年,北京教育部核准北京女子高等师范学校设立音乐体操专修科(第二年分为音乐、体操两科),民国 11 年北京大学办了一个音乐传习所(有一班师范科),民国 15 年北京国立艺术专门学校亦设立音乐系,同时(?)上海艺术师范学校亦有音乐科设立(4),目的都是养成中学音乐教员,修业期限或三年或四年。在教会办的学校如燕京大学、金陵女子大学亦有音乐专门的科目的设立,他们的目的虽不是养成音乐师资,但实际上选修音乐科目的毕业生,亦在各校教授音乐。总之,这十年间(从民国 6 年到 15 年)可以说是音乐教育的正式下种及萌芽时期。这个时期的重要乐人就我所认识的:钢琴师有史凤珠、张丽珍女士和杨祖锡;小提琴师有赵年魁、全子贺、金子衡;中提琴师有乔吉福、孟范泰;大提琴师有付松林、李廷贤、冯莲舫;低音提琴师有徐玉

秀;笛师有李廷桢;觱栗师有穆志清、王广福;法国铜角师有连润启;伸缩喇叭师有潘振宗;鼓师有甘文廉;琵琶师有朱英、刘天华;古琴师有杨时百、王露。关于音乐新教材,译本之外(多数译自日本教科书),由国人自编或创作者:乐理一科有笔者编的《乐理教科书》六本;唱歌一科,除李叔同、沈心工两君的作品外(尚无专书出版)[5],还有笔者与易韦斋君合作的《今乐初集》、《新歌初集》、《新学制唱歌教科书》三种(歌曲共七十五首);乐器一科有笔者编的《风琴教科书》和《钢琴教科书》两种。关于音乐演奏会由北京女子高等师范音乐科举行者约有十次,由北京大学音乐传习所管弦乐队举行的管弦乐演奏四十余次。

以上都是民国16年以前的事。从民国16年起,音乐教育上,就正式开了一个新纪元。国民政府成立后,大学院决定在上海创设国立音乐院,由大学院长蔡孑民先生兼任院长。开办时规模甚小,只设预料、专修科及选科,学生由二十二人增至五十六人,经费每月仅二、三千元;民国18年7月改组为音乐专科学校,学生增至八十余,经费每月亦增至五千元,专修科改为师范科,另设本科及研究班,分理论作曲、有键乐器、乐队乐器、声乐及国乐五组,以养成专门人才为目的。除国乐组外,各组在几年之内均已次第成立,24年并在上海市中心区建筑校舍[6],音乐专门学府算正式成立了。这是十年来的中国关于音乐教育第一件可纪念的事。此外,中央大学、燕京大学、金陵女子文理学院、沪江大学、上海美术专科学校、新华艺术专科学校、杭州国立艺术专科学校、天津河北女子师范学院先后均有音乐科、系的设立,目的在养成中小学师资。还有马思聪、陈洪数人创办的私立广州音乐院,但不幸办了四年(民国21至25年),因经费无着,竟停办了。现在把这十年间音乐界的重要事项罗列在下边;

一、音乐专门人才

(一) 留学欧美者:

理论作曲科——王光祈(德)、萧友梅(德)、唐学詠(法)、陈洪(法)、黄自(清华出身,美)、吴伯超(北大出身,比)、萧淑娴(女子大学出身,比)、李惟宁(清华出身,法、奥)。

钢琴科——王瑞娴(上海中西女学,美)、邱真蔼(同上)、夏璐德(同上)黄倩鸿(美)、张玉珍(美)、李献敏(国立音专出身,比)、裘复生(音专出身,英)。

声乐科——李恩科(清华出身,美)、周淑安(同上)、应尚能(同上)、赵梅伯(沪江大学,比)。

小提琴科——马思聪(法)、李丹(法)、戴粹伦(音专出身,奥)、徐锡绵(音专肄业,比)、罗炯之(北大,法)。

音乐师范科——韩权华(女子大学出身,美)、李抱忱(燕大出身,美)、李惠年(北平艺专出身,美)。

专修科目未明者——冼星海(音乐院肄业,法)、熊乐琴(同上,比)。

(二) 国立音乐专科学校毕业者(单录本科及选科高级毕业生,余从略):

钢琴科——丁善德、过拉(俄籍)、萨哈罗华(俄籍)。

声乐科——胡然。

琵琶科——谭小麟。

本科师范——喻宜萱、华文宪、劳冰心、劳景贤、胡静翔、陈又新、满福民、朱耀懿、古宪嘉、朱詠葵、梁定佳、巫一舟、胡投、刘雪庵、何惠仙、潘莲雅、邵家光、周皙霖、杨体烈、陈韶、洪达琦、陈玠[7]。

（三）其他各大学及专科学校的音乐科毕业者若干人（调查中）。

二、音乐创作及著作

（一）歌曲：

名称	作者
《杨花》	萧友梅
《新诗歌集》	赵元任
《恋歌集》	周淑安
《抒情歌集》[8]	周淑安
《音境》	华丽丝　廖青主[9]
《春思曲》	黄　自
《四歌曲》[10]	刘雪庵
《卫我中华》	刘雪庵
《爱国合唱歌集》	黄　自
《燕语》	应尚能
《创作歌集》	应尚能
《独唱歌集》	李惟宁
《爱国歌集》	李惟宁
《抒情合唱曲》	李惟宁
《军歌》	唐学詠
《回忆集》	陈田鹤
《儿童新歌》	刘雪庵　江定仙[11]

（二）乐曲：

名称	作者
《新霓裳羽衣舞》	萧友梅
《钢琴散曲集》[12]	唐学詠
《牧童短笛》	贺绿汀
Symphony（未出版）	李惟宁
钢琴音乐会曲（同上）	李惟宁
风琴用赋格曲（同上）	李惟宁

（三）音乐著作：

书名	作者

《普通乐学》　萧友梅
《和声学》　萧友梅
《东方民族之音乐》　王光祈
《西洋制谱学提要》　王光祈
《中国乐器常识》[13]　王光祈
《西洋乐器提要》　王光祈
《翻译琴谱之研究》　王光祈
《对谱音乐》　王光祈

三、音乐演奏会

（一）由本国人举行者：

1. 国立音乐专科学校学生演奏会五十四次，在校外公演者约二十次。
2. 其他各大学及专科学校之音乐科演奏会若干次（未及详细调查）。

（二）由外国人举行者：

1. 上海工部局管弦乐演奏会三百二十余次。
2. 各种外国音乐家来沪举行个人演奏会若干次。
3. 意大利歌剧团两届来沪表演共约二十余次。

凡学音乐必须多听良好音乐。上海为中国音乐会最多的都市，所以学音乐者，以在上海为最适宜。

四、定期音乐刊物

民国9年北京大学音乐研究会曾编印《音乐杂志》（月刊）一种，仅刊行两年，即停止出版。后来由国乐改进社（刘天华主持）继续出版一年，刘君去世（民国21年）再行停刊。民国19年音专乐艺社成立，编印《乐艺》季刊（商务印书馆出版），出至第六期，“一·二八”沪战发生，第七期稿件为炮火毁去，不得已又停刊。民国二十三年音乐艺文社成立，再编辑《音乐杂志》季刊，由良友图书公司出版，仅出了四期便行停止。惟南昌江西省教育厅附设江西省推行音乐教育委员会出版的《音乐教育》（月刊），从22年起至今尚能继续印行。这杂志虽不敢说是最完善，但无论如何总算是全国硕果仅存的音乐杂志。讲到这一点不能不归功于江西教育厅当局的热心赞助。因为现在办理音乐杂志，还不能够赚钱，假如无政府或爱好音乐之资本家帮助，无论如何必不能维持长久[14]，深望政府当局能每年指拨点款赞助我们，使我们再行编印一个校完善音乐杂志，音乐前途当有不少益处。

最后要说的就是近几年政府机关附设的各种音乐委员会：南昌江西教育厅首先于民国22年设立“推行音乐教育委员会”，计划改良旧乐推行新乐；23年夏教育部设立“音乐教育委员会”，目的侧重编审音乐教科书，厘定音乐课程；25年中宣部设立国歌编制研究会[15]，想搜罗音乐专门人才作成种种关于音乐的计划；同年教育部与内政部合办的乐典编订委员会，想把各种重要典礼需用的乐曲编制备用，刻下正在进行工作。总之，最近数年，政府对于音乐之有用已经逐渐了解，譬如集团唱歌一项，经蒋委员长认为有特别效力，

首先在励志社实行组织歌队。各地闻风兴起争相仿效,我想不久必定可得到相当的效果。

最后还有一点意见要贡献于政府的,就是关于创作的奖励,非由政府指定的款办理不可。外行人不知道以为作曲同写字一样的容易,以为请人作一首曲和请人题几个字一样,这是完全一种误会。会写字的人拿起笔不费思索写下去便成字,但是作曲师必须对于曲题费许多思索布置才可下笔,写谱时比较写字麻烦得多,又须费时日,所以每作一首曲,费去时间许多(连作连写)。假如作曲家生活问题尚未解决,就去应酬替人报效作曲,结果必至饿死。从前欧洲有一个时期,贵族富人嗜好音乐的常出重金聘请作曲师为其作新曲供演奏之用(象 Haydn 就是其中的一位),那个时期作品非常之多。在今日优良乐曲缺乏的吾国,最好由政府聘请作曲师数人,给他们充分的生活费,令其专门作曲,同时聘请擅长作歌词人,令其创作民歌,这样一来,我敢说不到五年必有小成,进行十年必大有可观,未知政府当局诸君果能赞成这个提议否? 这是我预祝未来的十年能办得到的一件事。

---

* 本篇原载中国文化建设协会所编《十年来的中国》(1937 年 7 月,商务印书馆初版)一书。又据台湾省《音乐与音响》杂志社编刊的《萧友梅先生之生平》(1982 年 4 月 17 日出版)一书所载同名文章(未注原文出处),末署写作日期为"民国 26 年 6 月 20 日"(即 1937 年 6 月 20 日),其开首部分多出下列说明文章写作经过的一段文字;

"两星期前中国文化建设协会决定于 7 月 10、11 两日在上海举行第一次会员代表大会,打算编制《十年来的中国》一书以为大会代表及国内学术界人士之参考,并嘱我担任撰拟《十年来的中国音乐研究》一文。我因学校大考学年结束各事均待办理,本来不想答应,后来该会屡函催索,又觉得责无旁贷,所以只好勉强答应。但是在百忙中草成此文,又因期限关系,自然缺漏的地方不少。今天已到交稿之期,所发调查各表,尚未有一张寄回。这样的潦草交卷,本来很不满意,但为期限所迫,实在无法可想,他日如有机会,再当设法补述。这是在这里要声明的。"

文章其余部分亦小有出入,见有关注释。

(1)(2)(3) 徐日昇(Thomas Peoreira, 1645 ~ 1708),葡萄牙人;德礼格(Theorico Pedrini, 约 1670 ~ 约 1745),意大利人。根据他们所传五线谱、音阶唱名等编成的《律吕正义》续编,与此书之上、下编,均成书于康熙 52 年(1713 年,即民国前 199 年)。而非"民国前 166 年"(1746 年)。是年当是由乾隆敕撰的《律吕正义》后编成书之年。

(4) "上海艺术师范学校"原名"上海专科师范学校",由吴梦非(1893 ~ 1979)等创办于 1919 年,设有音乐科,翌年更名上海艺术师范学校,后又扩充为"上海艺术大学",始终有音乐科之设。

(5) 李叔同(1880 ~ 1942)编有《国学唱歌集》(1905 年)、《清凉歌集》(1936 年)等;沈心工(1870 ~ 1947)编有《学校唱歌集》(三集,1904 年至 1907 年)、《重编学校唱歌集》(六集,1912 年)《民国唱歌集》(二编,1913 年)和《心工唱歌集》(1936 年)等。这里说他们"尚无专书出版",当属误记。

(6) 1935 年秋,国立音乐专科学校在上海江湾市京路建成三层校舍一座、练琴室两座及女宿舍一座,是为该校之新校舍。由于当时有将江湾建成新的市中心的计划,故称"市中心区"。参看作者《本校校舍建筑之经过》一文。

(7) 据《国立音乐专科学校一览(26 年度)》(1937 年 11 月出版)所载该校《历届毕业生及修业生姓

名录》,属于“本科及选科高级毕业生”者,尚有:钢琴科——裘复生,长笛科——叶怀德。

(8) 应作《抒情歌曲集》。

(9)《音境》歌集作者署名为华丽丝、青主。

(10) 应作《刘雪庵四歌曲》。

(11)《儿童新歌》作者应为江定仙、陈田鹤、刘雪庵(参看《 < 儿童新歌 > 序》一文。

(12) 应作《学咏钢琴散曲集》。

(13) 经查:现存王光祈著作中无此书。但1929年4月,中华书局曾出版刘诚甫编著的《中国乐器常识》一书。这里或系该书之误记(即将同名书错记为王光祈所作)。

(14) 上述《萧友梅先生之生平》一书所载萧氏同名文章,在此句后有:“吾人屡次办理失败”一句。

(15) 上述《萧友梅先生之生平》一书所载萧氏同名文章,在此句后有:“26年中央党部文化事业计划委员会设立音乐研究会”一句。

《音乐月刊》发刊词*

本校从民国 19 年 4 月起曾编印过一种音乐季刊《乐艺》,由商务印书馆发行。自“一·二八”沪战发生,第七期稿件为炮火所毁,不得已停止出版。23 年本校音乐艺文社成立,再编印《音乐杂志》季刊,由良友图书公司出版,但仅出了一年,又停印了。《乐艺》的失败,因为成本太贵,售价既高,学生不易买得;《音乐杂志》已经改用报纸印刷,售价减至每册四角,不能不算平民化。但是因为季刊之故,常使读者忘记出版日期,所以今次本刊特改为月刊,并由本校自己出版。至于本刊的使命,除致力于:(1)阐述音乐原理,(2)研究音乐技术,(3)提倡音乐生活,(4)普及音乐教育之外,在此非常时期(1),必须注意如何利用音乐唤醒民族意识与加强民众爱国心。凡此等等,可以说是同人等发行本刊的主旨;而鉴于《乐艺》与《音乐杂志》之夭折,如何使本刊可以长久继续,尤为同人等所应注意设法的事,更希望海内爱乐同志随时不吝赐教。

---

* 本篇原载 1937 年 11 月 1 日出版的《音乐月刊》第 1 卷第 1 号。《音乐月刊》由国立音乐专科学校编刊发行,陈洪主编,自 1937 年 11 月创刊,至 1938 年 2 月,共出四期。

(1) 指当时已进入反对日本帝国主义侵华的全面抗战时期。

十年来音乐界之成绩*

从民国16年到现在这十年间，音乐界对于社会的贡献，可以约略分作音乐教育，音乐出版物，演奏会，电影音乐，音乐播音，旧乐器之改造，歌咏团七项，其中最显著的，算是：

第一项　音乐教育

民国16年以前，北京女子高等师范（后改名女子师范大学，女子大学，女子文理学院），艺术专门学校，北京大学音乐传习所及上海美术专门学校虽然有音乐科系的设立，但不过是各该校的一部分；教会学校如上海的中西女学（民国前19年起），湖州的湖郡女子中学（民国前3年起），苏州的景海女校（民国6年起），南京的汇文女中（民国11年起），虽然先后有琴科设立，但所授只限钢琴一门，关于其他音乐学科并未顾及。自民国16年大学院长蔡孑民先生创设国立音乐院，始有专校教授音乐学理与各项技术；民国18年改组为音乐专科学校后，各学科逐渐增设，至民国24年，在上海市中心区建设新校舍，一切规模大体完成，历届毕业生或出洋研究，或在各地服务，向无赋闲者，即未毕业之中级以上学生在各校任课者亦不乏人，足见音乐人才之缺乏求过于供矣。兹将十年来各校音乐毕业生人数列表如下：

校　名	毕业生人数	备　注
北平大学女子文理学院音乐科	未详	民国19年设立
北平国立艺术专科学校音乐系	未详	民国15年设立
上海美术专科学校音乐	59（民国16年以前尚有3名不在内）	民国12年设立
上海新华艺术专科学校音乐系	46	民国14年设立
南京国立中央大学教育学院艺术科音乐组	29	民国15年设立
上海国立音乐专科学校	54	民国16年设立
北平燕京大学音乐系	10	民国16年设立
私立广州音乐院	20	民国20年设立
上海私立沪江大学音乐系	未详	未详
南京金陵女子文理学院音乐系	未详	未详

（续表）

校　　名	毕业生人数	备　　注
上海中西女子中学琴科	13(民国16年以前尚有35名不在内)	民国前19年设立
湖州湖郡女子中学琴科	6	民国前3年设立
苏州景海女校琴科	7	民国6年设立
南京汇文女子中学琴科	18	民国11年设立

以上除北平金陵两女子文理学院及北平艺专、沪江大学音乐系毕业生数未详外(预料断不止一百人),毕业音乐科系学生已有二百人(实在数目在三百人以上),毕业其他各女校琴科者约五十人,总计约三百五十人。但查其中习完高级技术毕业者只有八人(李献敏、裘复生、丁善德、戴粹伦、叶怀德、胡然、F. Sskharova、H. Gora),其余不过修了中级技术或师范科之功课。据教育部21年度中等教育统计,全国中等学校有三千另四十三校,内有一万四千七百九十三个学级,假定平均每一教员担任十四个学级的音乐功课,亦需要一千个音乐师范科毕业生方可足用,可见这十年内吾国音乐师资之养成,尚不及需要之半数。

第二项　音乐出版物

这十年内音乐界的出版物,约可分为四种:

(甲) 歌曲

《新诗歌集》　赵元任
《音境》　青　主、华丽丝
《恋歌集》　周淑安
《儿童歌曲集》　周淑安
《抒情歌曲集》　周淑安
《杨花》　萧友梅
《春思曲》　黄　自
《爱国合唱歌集》　黄　自
《军歌》　唐学詠
《独唱歌集》　李惟宁
《爱国歌集》　李惟宁
《抒情合唱曲》　李惟宁
《燕语》　应尚能
《创作歌集》　应尚能
《四歌曲》　刘雪庵

《卫我中华》	刘雪庵
《回忆集》	陈田鹤
《儿童新歌》	江定仙、陈田鹤、刘雪庵

（乙）乐曲

《钢琴散曲集》	唐学詠
《新霓裳羽衣舞》	萧友梅
《牧童短笛》	贺绿汀

（丙）音乐著作

《东方民族之音乐》	王光祈
《中国乐器常识》	王光祈
《西洋乐器提要》	王光祈
《翻译琴谱之研究》	王光祈
《西洋制谱学提要》	王光祈
《对谱音乐》	王光祈
《普通乐学》	萧友梅
《和声学》	萧友梅
《音乐名家轶事》(1)	欧漫郎
《基本乐学》	陈　洪
《音乐经验》	马葆炼

（丁）音乐定期刊物

名称	性质	主编者	起止年月及期数
《音乐杂志》	月刊	国乐改进社	民国 20 年至 21 年
《乐艺》	季刊	音专乐艺社	19 年 4 月至 20 年 7 月共出 6 期
《音乐杂志》	季刊	音乐艺文社	民国 23 年 1 月至 11 月共出 4 期
《音乐教育》	月刊	江西省推行音乐教育委员会	民国 22 年 1 月至 26 年 7 月出至第五卷第 7 期现仍继续
《广州音乐》	月刊	广州音乐院	出至第 4 卷第 9 期

第三项　演奏会

（甲）由本国人举行者：

（一）国立音乐专科学校演奏会五十四次，在校外公演者二十余次；

（二）其他各地各校举行之音乐演奏会，虽未及详细调查，约略估计总在二百次以上。

（乙）由外国人举行者：

（一）上海公共租界工部局管弦乐队演奏会三百二十余次。

（二）外国音乐家来沪举行个人演奏会约在百次以上。

（三）意大利歌剧团两次来沪表演共约二十余次。

第四项　电影音乐

国人所演电影，起初聘用俄国乐师，选择外国现成唱片与本国影片相配合而成。外人对于吾国人之表情及举动习惯常有不了解或误会之处，以致所配之唱片音乐常与剧情矛盾，笑话百出。自任光（法国里昂留学）君返国受百代公司聘请之后，对于国乐合奏及中西音乐合奏之灌片，曾加以改良。其后，联华、明星等公司相继聘请音专教员黄自、中央大学教员马思聪及音专出身之贺绿汀、刘雪庵、冼星海诸君，每出一新片，或为其作主题曲，或为其配合音乐，虽不能说各片均有圆满之结果，然事实上确已改良许多。今后作曲诸君对于此项工作，应更加努力，以期尽善尽美。盖电影教育效果极大，如能配以适当的音乐，则其感动人必更速而深也。

第五项　音乐播音

自无线电收音机输入吾国以来，最近数年每年入口价值据海关报告总在百万元以上，因此商界纷纷设立播音台，藉播送音乐、戏曲同时并作广告宣传。可惜彼等对于音乐不知选择，以致靡靡之音与不正当唱法到处播送，地方当局权力不及租界，无法统制，实予音乐上以一重大打击。近两年南京中央广播电台及上海市政府电台、交通部广播电台播送节目已逐渐改善。然沪上一隅而论，音乐播音最佳而最丰富者，当推法文协会电台（1400 周波）每晚九时至十时半之节目，而 Robertson 夫人电台（820 周波）每晚八时至十时之节目次之。甚望国人所办各电台急起直追，以期达到理想标准也。

第六项　旧乐器之改造

自音乐教育复兴以来，改造国乐之议常常听到，但能够切实做到者并不多见。数年前沪上大同乐会曾新制了一大批旧式乐器，陈列在世界学院，其数量不算不多，但细察其内容，多半系照前清《会典》[2]内乐器图的尺寸仿造，有一部分并不依原图，而且随意增加弦数（如得约总[3]一器本为三弦，妄增一弦，便与小提琴无异），有时对乐器共鸣作用全不顾及（如箜篌一器只粗有其形体而不能发响亮声音），诸如此类，皆由设计者未曾有彻底的研究所致。其后，中央研究院物理研究所主任丁巽甫先生[4]，曾根据数理改造十孔长笛，有半音的铜丝琴等，因尚在研究期内故未大批制造发售；但闻其依照西法所造旋转铜鼓业已成功。总之，无论如何吾人如能铲除成见，虚心研究，必不难收效果，希望今后有志改良

国乐者更加努力。

第七项 歌咏团

这两三年来吾国歌咏团的勃兴,真是出乎人意料之外。起先,各地教会学校均有唱圣诗团的组织,北平的燕京大学歌咏团,就是其中最好的一个。上海雅乐社的组织(Shanghai Sonster)也有二十年的历史。南昌推行音乐教育委员会成立之后亦组织有歌队。国立音乐院成立之后,自然有一个学生歌队。此外,上海还有一个俄国人歌队亦颇有力量。自从本年上海工部局管弦乐队演奏 Beethoven 的第九套 Symphony 的时候,把上海各歌队聚在一起(约二百余人)唱奏末章的合唱曲之后,引起唱歌同志极兴奋。本年 4 月,教育部第二届全国美术展览会在南京国民大会堂举办四次音乐大会中,三次均有八十人以上的歌队合唱(听众每晚都有二千余人)。受了歌声感动的人们,更踊跃加入新组织的歌队。一方面,在上海大夏大学近两年极端提倡集团唱歌,每值星期一举行纪念周时,全体学生(约一千人)集合歌唱爱国歌曲,更与青年以深刻的印象。于是音专出身的何士德、吕展青[(5)],胡然等及其他各校音乐科出身诸君纷纷组织歌队,有如春笋勃发不及计算。这真是最近音乐界一个最好的现象。不过关于歌队的教练,指挥者应注意的有几点:第一,要注意歌唱队员的音质,不要听其用假声歌唱;第二,各部声音分配比例要适当;第三,唱歌教材要认真选择,并注意其用法,譬如应用男声合唱的歌不可改用女声歌唱,否则必定失去该歌的效力。以上数点如不同时顾到,必发生种种毛病。吾人在收音机上常常听到怪声歌咏团唱片,均系教练者未注意到这几点的结果。深望以后歌咏团的指挥多予注意,将来练成之后影响于民众意识实在不少。

以上数项只就见闻所及随笔录出,自然不免挂一漏万。然在此十年中单有上述之成绩,除外人所举行的三百二十余次管弦乐演奏外,一切均尚在萌芽时期。今后从事音乐者尚须认真努力,方可于十年之后收得较良好之结果。笔者不敏,愿与诸君共勉之。

---

* 本篇原载 1937 年 12 月 1 日出版的《音乐月刊》第 1 卷第 2 号。

(1) 应作《西洋音乐名家轶事》。

(2)(3) "前清《会典》"全名《钦定大清会典图》,光绪二十五年(1899 年)成书,共二百七十卷。"得约总"图及说明,见该书第四十二卷("乐十一·乐器七"),注明为"细缅甸乐用"乐器。

(4) 丁巽甫(1893~1974)名燮林,字巽甫,笔名西林,江苏泰兴人,物理学家、剧作家。他任职于中央研究院物理研究所时,曾进行民族乐器的改良工作,制成采用十二平均律的"新笛"等。

(5) 吕骥的原名。

关于我国新音乐运动*

1. 问:我国旧音乐与现代西洋音乐比较,先生有何观感?

答:所谓我国旧音乐大约可分两种:(甲)是雅乐,即吾国古代宗庙之乐;(乙)是俗乐(包括昆曲、皮黄等等)。现代西洋音乐与前者比较相差约有一千五六百年,一后者比较相差亦有七八百年。雅乐虽已成了历史上的古迹,但俗乐尚有一种力量迷醉一般普通民众。现代西洋音乐亦分好几派,如尊意所指系最新的一派,恐怕吾国普通民众听来,尚有格格不相入之感。

2. 问:我国音乐到何时代完全停止进步?其原因何在?

答:吾国因为记谱不改良与教授不得法,所以不能进步。自唐代(?)发明工尺字谱后,一直到民国前250年,算已尽了字谱记法的能事,以后再无较进步的发明。所以亦可以说从那时起(昆曲之后)已停止进步。

3. 问:有人主张:要复兴我国音乐,须先把西洋音乐全盘接受过来,使它与我国文化发生接触,从而产生一种以我国精神为灵魂,以西洋技术为躯干的新音乐。对于这见解,先生有何意见?

答:这当然是一种很好的的试验,可惜还没有人彻底实行。

4. 问:概括言之,中国音乐之复兴当循何途径?

答:与其说复兴中国旧乐,不如说改造中国音乐较为有趣。因为复兴旧乐不过是照旧法再来一下,说到改造,就要采取其精英,剔去其渣滓,并且用新形式表出之,所以一切技术与工具须采用西方的,但必须保留其精神,方不至失去民族性。

5. 问:有人主张:音乐不分国界,用世界的眼光来观察音乐,凡是进步的音乐,便迎头把它赶上,凡是落后的音乐,便忍痛把它放弃;这样,中国人学音乐的,便一心一德,选择一种进步的音乐来学,不管它是“中”或“西”,也不必抱有中西的观念。这种看法,先生以为如何?

答:抱定这种见解去学音乐技术是可以的,但如有意改造旧乐或创作一个国民乐派时,就不能把旧乐完全放弃。

6. 问:民从领略音乐的程度,与现世音乐的水准相距太远,这事实曾令不少音乐运动者感觉着矛盾,甚至于徘徊歧途,不知是应该急起直追,赶上现代音乐的水准,暂时不顾一般民众呢,还是应该暂时甘心落后,一切只视民众的程度为依归?或者有什么两全的

办法?

答:对于这个问题,我个人以为最好采取渐进主义。对于向未听过西乐的民众,尽可能一面使其领略较好的旧乐,一面仍使其有机会听到最浅近的西乐,以后逐渐提高他们领略的程度,这样介绍音乐给民众听,似乎两方面都可顾到。

7. 问:对于我国民众音乐,先生有何比较具体的建议?

答:对于我国民众音乐愚见有数点如下:

一、蒐集旧民歌,去其鄙俚词句,易以浅近词句,并谱以浅近曲调;遇有谱之民歌,整理之后更配以适当的和声。

二、蒐集民曲(folk tune,俗名小调,指有声无词的一类),加以整理,配以和声。

三、选择好的旧剧(指有历史价值而合时代思潮的)加以整理。

四、由政府及音乐学校双方征求新作民歌并配以曲谱。认为有价值的请政府给予奖励,藉以创作新时代的民众音乐。

8. 问:有人相信:中国音乐之复兴,其途径必与俄国"五音乐家"[(1)]所走的路程相仿佛,即必须形成一个"国民乐派"是也。对于这个问题,先生意下如何?中国的国民乐派须在何条件下始能产生?

答:这个问题很重大,我以为我国作曲家不愿意投降于西乐时,必须创造出一种新作风,足以代表中国华民族的特色而与其他各民族音乐有分别的,方可能成为一个"国民乐派"。但是吾国音乐空气远不如百年前的俄国,故是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成,全看吾国新进作曲家的意向与努力如何,方能决定。

9. 问:概括言之,中国音乐教育当循何途径?

答:关于目下中国音乐教育,下列三方面均须顾到,即:一面培养音乐师资,一面奖励音乐天才养成专家,一面鼓励集团唱歌(为音乐比赛之一种)与音乐的团体生活(小规模的合唱、合奏等)。

10. 问:音乐向来被认为奢侈品,尤其是在患难的时代;但我们都相信音乐不是奢侈品,而是一种精神上的必需品。在这国家多难之秋,有何方法可以证明我们的理论,使音乐在实际上为国人所了解?

答:在这国难期内,如环境许可时,应尽力创作爱国歌曲,训练军乐队队长及集团唱歌指挥,使他们在最短时期可以应用出去,方可证明音乐不是奢侈品。关于此种工作如能由政府提倡,更容易发生效力。

---

* 本篇原载1938年2月1日出版的《音乐月刊》第1卷第4号,文题下署"萧友梅答",并有《音乐月刊》编者按语如下:

"中国新音乐往何处去?这是目下音乐界最严重的问题,近日音乐界诸同志思虑的焦点,恐怕都集中在这问题上面吧。中国新音乐往何处去?为获得足资帮助解决这难题的曙光,本刊记者特设问题十

条叩诸萧友梅先生,承其逐条解答。萧先生致力音乐教育凡二十载,开我国新音乐运动之先河,对于本文诸疑难,自然知道得很透彻,解答得很详尽。我们敬希望萧先生能够进一步常时把他的思想不惮烦地告诉我们,那么他对于音乐界的启示,当更为宏伟也。编者”

(1) 指由俄国作曲家巴拉基列夫(1837~1910)、穆索尔斯基(1839~1881)、里姆斯基—柯萨可夫(1844~1908)、鲍罗廷(1835~1918)等组成的“强力集团”,又称“巴拉基列夫小组”或“新俄罗斯乐派”。

旧乐沿革*

卷头语

我们知道历史所记载的事情不是件件都值得我们效法的。历史家的工作只是把每件重要事项的起止和它的进化或退化情形忠实地记载起来，以供后人的参考，便算尽了他的责任。至于后人读历史者，读到某一个时代的历史，应该拿同时代的别国历史去比较比较，方可知道那一件事在同一时代在我国是比在别国进化了呢，还是退化了呢。我们断断不能拿现代文化国家的情形去较量我们古代的陈迹，不能拿现代文化做标准，去批评我们过去的历史而认为在那个时候就已经退化了。必定要拿同时代的外国历史去较量，方可知道我国历史的真地位。尤其是读文化史应该拿定这种态度。

音乐史也就是文化史的一部分。吾人研究我国音乐史，当然要有现代的眼光；但去批评吾国某时代音乐时，必定要拿同时代的西洋音乐进化情形来比较，方可得到一个公平的结论。

卫聚贤(1)先生在他最近出版的《中国考古学史》(2)的序言里，有几句话说得很对。他说：

"考古之目的，非为夸扬古国之文明，亦非为崇拜古人之伟大，更非为仿古以作复兴之举。实欲明了前途应走之大道。

欲明了前途应走之大道，其法有三：

一为历史的。即从历史上观察各演变之迹，由上古之事以推中古，由中古之事以推近古，由近古之事以推现在，由现在之事以求将来。

一为环境的。世界各国现都走入那一条道，我国为世界中之一，当然不能孤立，从其大多数走的道路中跟着走。

一为本身的。本国的情形如何？人民的能力如何？所处的国际地位如何？走某一条道，是否走得通？

假如从历史上指示我们应走某条路，世界各国也走某条路，我们的本身也能走到某条路。三方面都走着某条路，是走某条路就无危险可言了。"

不怕公开的讲，我国的音乐，在某一时代，虽然有过一点小名誉，但是在本国的立场上

看来,至少可以说最近三百年来没有什么进化,若拿现代西洋音乐来比较,至少落后了一千年,所以今日我们想研究吾国旧乐沿革,实际上与“考古”无异。我们除要很虚心的把我们旧乐的特色找出来之外,也要把它的不进化的原因和事实,一件一件的找出来,教给我们学音乐的同志作参考,好象做医生的先要知道病人的病源、病根,才容易有把握下手去医治。将来整理或改进旧乐时,总可以得到一点补助吧。

第一章　上古时代

(甲) 周代以前(民国前 4608 ~ 3034 年)

讲到音乐史的内容,不外记载下列五项事情:

(1) 乐器的构造和音域如何;

(2) 乐曲的组织和作风如何;

(3) 乐曲所用的调式如何,音律如何;

(4) 音乐家的传记(尤其是作曲家)如何;

(5) 对于音乐本身的观念如何? 音乐与人生的关系如何?

但是我国经过秦火[3](民国前 2124 年)之后,上古历史差不多通通烧光,只有伏胜口传下来(约在民前 2076 年)的《尚书》和他本人的《尚书大传》里面有一些关于音乐的记载。

《尚书·尧典》篇说:“帝曰:夔,命汝典乐,教胄子,直而温,宽而栗,刚而无虐。诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和。夔曰:于,予击石拊石,百兽率舞。”[4]

《尚书·益稷》篇说:

“夔曰:戛击鸣球,搏拊琴瑟以咏,祖考来格,虞宾在位,群后德让。下管鼗鼓,合止柷敔,笙镛以间,鸟兽跄跄。箫韶九成,凤凰来仪。夔曰:于,予击石拊(轻击)石,百兽率舞,庶尹允谐。”[5]

从这两段所载,可以看出当时对于音乐是很重视的,由帝舜特任命夔专司其事,并且表示有寓教育于音乐之意。这就是我国音乐史特色之一。

至于周代以前的乐器,在上述两段记事外,古书中如《礼记》、《吕氏春秋》、《补史记·三皇本纪》各书还有多少记载,现在把它列成一表如下:

周代以前乐器表(见附表)[6]

关于乐曲方面也可以照样列成一表如下:

周代以前乐曲表

曲　名	性　质	时　代	作　者	何　书　记　载
立基(立本),扶来	歌	伏羲		《通典》《通志》
扶持(下谋)	歌	神农		《通典》《吕氏春秋》

（续表）

曲　　名	性　质	时　代	作　者	何　书　记　载
咸池	曲	黄帝		《周礼》《庄子·天运篇》
云门，大卷	舞	黄帝		《礼记·乐记》
大渊（九渊）	歌	少昊		《帝王世纪》《通典》
承云，五茎（六茎）	曲	颛顼		《吕氏春秋》《帝王世纪》
九招（九韶），六英（六莹）	歌	帝喾	咸黑	《吕氏春秋》《列子·周穆王篇》
六列，五英	曲	帝喾		《通典》《白虎通》
大章	曲	帝尧	质	《吕氏春秋》
大咸	舞	帝尧		《周礼·春官》
大磬（韶）	舞曲	帝尧		
南风歌，大唐之歌	歌	帝舜	舜	《家语》《尚书大传》
大化，大训，六府，九原	歌	帝舜		《尚书大传》
卿云	歌	帝舜	舜	《尚书大传》
大夏（九夏）	舞，歌			《周礼·春官》
大濩	舞	成汤	伊尹	《周礼·春官》《吕氏春秋》
晨露	歌	成汤	伊尹	

上边所列两个表不过只从古书摘录下，至于乐器的构造如何，音域如何，当然无可稽考，就是乐曲的作法如何亦不得而知。俗乐中有名《老八板》的（或《老六板》），相传是《南风歌》的古调，但无人可证明这曲是帝舜所作；就是古琴谱所载下列琴曲，亦无法证实是作者的原来作品。现在姑且把周代以前的琴曲名称抄在下边：

古　琴　曲　名	作　　者	何　书　记　载
梦游　华胥引	黄帝	《五知斋琴谱》（民国前191年出版）
八极游	黄帝	同　上
太平引	帝尧	同　上
神人畅	帝尧	同　上
遁世操	许由	同　上
箕山秋月	许由	同　上
华瓢引	许由	同　上
南熏歌	帝舜	《自远堂琴谱》（民国前110年出版）
苍梧怨	娥皇、女英（？）	同　上
历山吟	帝舜	同　上
襄陵操	大禹	同　上
上会稽	大禹	同　上
训佃操	成汤	同　上
佯狂操	箕子	同　上
麦秀歌	箕子	同　上

乐曲表中除掉《南风》《大唐》《卿云》《大化》《大训》《六府》《九原》(《大化》至《九原》四歌赞美大禹之功),各歌均系一代之国乐,可惜不独乐谱无存,并且连歌词都失掉,单独《南风》《大唐》《卿云》三首歌词,还可以看到。

(1)《南风歌》(《家语·辩乐解》[7]载):

"南风之熏兮,可以解吾民之愠兮;

南风之时兮,可以阜吾民之财兮。"

(2)《大唐之歌》(赞美尧的禅位,见《尚书大传》):

"舟张辟雍,鸧鸧相从,八风回回,凤凰喈喈。"[8]

(3)《卿云歌》(帝舜时君臣相和之歌,《尚书大传》载):

"维十有五祀(中略)子时卿云聚,俊乂集,百工相和,而歌卿云。帝乃倡之曰:'卿云烂兮,纠缦缦兮,日月光华,旦复旦兮。'八伯咸进稽首曰:'明明上天,烂然星陈,日月光华,弘于一人。'帝乃载歌旋持衡曰:'日月有常,星辰有行。四时从经,万姓允诚。于予论乐,配天之灵。迁于贤圣,莫不咸听。鼚乎鼓之,轩乎舞之,菁华已竭,褰裳去之。'"[9]

到了商纣时候,荒淫无度,据说纣王曾命师延(乐师名,《史记》作师涓)作新淫声以供娱乐。所谓新淫声就是:《朝歌》、《北里之歌》与《靡靡之乐》。周武王兴师伐纣时,据说师延跳下濮水死了。后来到晋平公时(约在民国前2450年),师涓(乐师名)经过濮水附近桑间地方还听见有人奏这靡靡之音,他就默写起来,奏给晋平公听。《礼记》的谓:"桑间濮上之音,亡国之音也。"[10]就是指这一段故事。究竟这种靡靡之乐,采用了什么北鄙杀伐之声当然更无可稽考了。

5[11]. 六律、六吕、五声、八音

以上所讲乐曲,最好的象孔子听过三个月不知肉味的《韶》(即《磬》)乐,最坏的象师延作的靡靡之乐,到底用什么调式作成的呢?我们用历史的眼光看来,大概总不出于五声音阶吧。《尚书·益稷》篇说:

"予欲闻六律,五声,八音,在治忽。以出纳五言汝听。"[12]

这里所谓"五声",就是指宫、商、角、徵、羽五声音阶了。又:

《尚书大传·虞夏传》说:

"维五祀(舜在位第五年)定锺、石(磬),论人声,乃及鸟兽,咸变于前,故更箸四时,推六律六吕,询十有二变,而道宏广。"[13]

又,《尚书大传·皋陶谟》说:

"六律者何?黄钟、蕤宾、无射、太簇、夷则、姑洗是也。"[14]

十二律名黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕(即小吕)、蕤宾、林钟(即函钟)、夷则、南吕、无射、应钟之中,这里所举是一、三、五、七、九、十一的六个,在《周礼》称为阳声;双数的六个(即大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟)称为阴声,即所谓六吕。假定伏胜所传靠得住的话,那么在帝舜时,确有过定律的工作。但是象《吕氏春秋》所讲:"黄帝令伶伦作为律,伶伦……制十二筒,以之阮隃(山名)之下,听凤凰之鸣,以别十二律,其雄鸣为六、

雌鸣亦六。"[15]未免过于荒唐,令人难于相信。至所谓"八音",当然是钟(金)、磬(石)、琴(丝)、箎(竹)、笙(匏)、埙(土)、鼓(革)、柷、敔(木)八种乐器的声音了。

(乙)周代(民国前3033~2133年)

6. 周代的乐官制度与音乐教育[16]

7. 周代乐器表

器名	何书记载	器名	何书记载
(1) 圉(即敔)	《诗经·周颂》	(20) 雷鼓	《周礼·春官·地官》
(2) 椌、楬(柷敔)	《礼记·乐记》	(21) 雷鼗	《周礼·春官·地官》
(3) 相(即拊)	《礼记·乐记》	(22) 灵鼓	《周礼·春官·地官》
(4) 牍	《周礼·春官》	(23) 灵鼗	《周礼·春官·地官》
(5) 应	《周礼·春官》	(24) 路鼓	《周礼·春官·地官》
(6) 雅	《周礼·春官》	(25) 路鼗	《周礼·春官·地官》
(7) 编钟	《周礼·春官》	(26) 晋鼓(长六尺六寸)	《周礼·地官》
(8) 钲(小钟)	《诗经·小雅》	(27) 鼖鼓(长八尺径六寸或作贲鼓)	《周礼·地官》
(9) 镯(钲)	《周礼·地官》		
(10) 铎(大铃)	《周礼·地官》	(28) 鼛(鼓长一丈二尺径四尺)	《周礼·地官》
(11) 錞	《周礼·地官》		
(12) 铙	《周礼·地官》	(29) 缶	《诗经·陂风·宛丘章》
(13) 颂磬(设在西)	《周礼·春官》	(30) 篴(箫)	《周礼·春官》
(14) 笙磬(设在东)	《周礼·春官》	(31) a. 籥 b. 豳籥	《周礼·春官》
(15) 𩌦(即朔鞞)	《周礼·春官》	(32) 管	《周礼·春官》
(16) 应鼓(应鞞)(设在东)	《诗经·周颂》	(33) 篪〔彳〕(箎)	《礼记·月令》
(17) 田鼓(大鼓)	《诗经·周颂》	(34) a. 竽(大笙)b. 笙	《周礼·春官》《礼记·月令》
(18) 县鼓(朔鞞,设在西)	《诗经·周颂》	(35) 大琴(廿七弦)中琴	《礼记·明堂位》
(19) 鼍鼓	《诗经·大雅》	(36) 大瑟(廿七弦)小瑟	《礼记·明堂位》

周朝除掉沿用旧乐器的一部分之外,还添做了好几种乐器,有一部分只换了一个新名字。比如:(1)圉就是敔;(2)椌、楬就是柷、敔;(3)相就是拊;(33)篪也就是箎之类。(4)至(6)牍、应、雅都是击节器,不是乐器。(7)编钟是十几个不同音高的小钟挂在架上,确实的数目经书虽然没有记载,但以意测之不是十六个(近代所用个数),就是十二个吧。(8)钲就是镯,一尺多高的小钟,用来节制鼓声的;(10)铎是在军中发令时用的;(11)錞

是用来和鼓的;(12)铙是用来止鼓的。以上各种金属击乐器之中,关于钟的制造,在周朝比较算是成功的。据《周礼·考工记》“冶氏”的所载铸钟所用合金为:“六分其金而锡居一”(17),就是铜五锡一之比,和现代西洋铸钟所用合金铜三锡一相差不多,所以钟声甚为优美。至于钟形之美,花纹之细,更不必说了。现在把《周礼·考工记》凫氏规定钟身各部分名称抄录如下(18):

关于磬的做法,《周礼·考工记》载:“磬氏为磬,倨句(音钩)一矩有半;其博为一,股为二,鼓为三;三分为其股博(即博),去一以为鼓博;三分其鼓博,以其一为之厚。已上则摩其旁,已下则摩其耑。”所谓“倨句一矩有半,”是磬两边的比例,长边的长比短边的长度长一半。“股博”省名为“博”。“已上”是声音太高,“已下”是声音太低。声音太高时要把两面磨薄,音太低时就要把两端磨短些。磬的下弯曲处要适当股的中央。下列(甲)图是朱载堉说明笙磬的尺寸比例,(乙)图是颂磬的尺寸比例。据他说颂磬形薄而大,其声和而平,故与歌颂协。笙磬音较高当然与笙音相和了。(但明朝尺度未必与周代尺度相同)(20)

颂磬的尺寸比例,股博一尺,股长二尺,鼓长三尺,三分其股博去一(即六寸六分六厘)为鼓博,七分其鼓博以其一(即一寸四分二厘)为厚,所以磬身较薄而音也较笙磬低。至于磬的来源,据《尚书·禹贡》载:徐州有泗滨浮磬(泗水滨石之出土者),梁州(今四川、湖北交界处)有璆磬,雍州(陕西一带)有球琳,豫州有磬错。(21)只求石质坚脆而音美为佳,不拘何地所产。

此外,周朝的鼓也算是式样多的,上表(16)应鼓与(18)县鼓形状一样,因其所挂的地位而有两个名称;田鼓就是大鼓(后代称为建鼓),但是(26)晋鼓,(27)鼖鼓,(28)鼛鼓更大。晋鼓两面可打,是用来和钟合奏的;鼖鼓用于军事,鼛鼓最大而长,遇政府有大工事征集工役时用的,并不是普通乐器。至于雷鼓、雷鼗,祭天神时击用,灵鼓、灵鼗祭地祇时击用,路鼓、路鼗祭宗庙时击用。关于这三类鼓的构造,据古书注解有两说如下:

面　　数	鼓　　名		
	雷鼓、雷鼗	灵鼓、灵鼗	路鼓、路鼗
第一说(郑司农)	6　6	4　4	2　2
第二说(郑玄)	8　8	6　6	4　4

但依我个人看来两面的鼓还可以用,四面以上的恐怕只备形式而已,真令人想不出它的做法。

至于缶,就是一个大的碗,本来不算是乐器,古人的击缶而歌,大概遇到高兴唱歌时没有钟、磬可用,暂用缶来替代的吧。

关于吹乐器一类,(30)篴(读作笛),象近代直吹的箫,有六孔;(31a)籥,如箫,也是直

吹,但只有三孔;(31b)豳籥有两种解释:一说是豳国的籥,一说是用苇做的,与苇籥同;(32)管是由两枝竹管并做而成,《风俗通》《周礼·春官》小师注说:"管如篴而小,并两而吹之"[22]。因此知道周朝的管是由双管紧扎而成。单独(33)篪是横吹的,前有五孔,后有一孔,吹孔在上。(34a)竽是大笙,郑司农说有三十六簧,但据《尔雅·释乐》郭璞注:大笙只有十九簧,似乎较为合理,因为吾人只有十指,用来按三十六簧之孔是办不到的;至于小笙亦名"和",只有十三簧。[23]

关于周代所用琴瑟的弦数,经书都没有记载。《礼记·明堂位》只说"大琴,大瑟,中琴,小瑟,四代(虞、夏、殷、周)之乐器也。"[24]《尔雅》郭璞注:大琴谓之"离",二十七弦;大瑟谓之"洒",亦二十七弦;瑟长八尺一寸,宽一尺八寸。邢疏说:"礼图旧云雅瑟长八尺一寸,广一尺八寸,二十三弦,其常用者十九弦,有中琴则有中瑟。"[25]邢氏的意思以为中瑟就是这二十三弦的雅瑟。但是中琴、小琴的弦数始终无确实的记载,单独陈旸《乐书》说:"颂琴其弦十有三,其形象筝,移柱应律,宫悬用之,合颂声也,齐桓公以钟名之。……"[26]这里所谓颂琴大概就是小瑟吧,因为琴是不用柱的。至于中琴有几说:"陈旸说十弦,伏羲、蔡邕以为九弦,杨雄说陶唐氏(帝尧)加二弦(即七弦);桓谭(后汉人)以为文王在五弦之外加少宫、少商二弦;释智匠以为文王、武王各加一,以为文弦、武弦是为七弦[27]。总之无论如何五弦琴发展至七弦总是在周时,称为"中琴"不算很差吧。所谓"小琴"即指帝舜所作的五弦琴了。

8. 周代的乐歌与乐曲

周朝最出名的乐歌就是《诗经》。它的内容分开"风"、"雅"、"颂"三部。朱熹说:"'风'是乡乐,'雅'是朝廷之乐,'颂'是宗庙之乐。"[28]郑樵又说:"'风'是出于土风,大概小夫、贱隶、妇人、女子之言,其言浅近重复,故谓之'风'。'雅'是出于朝廷士大夫,其言纯厚典则,故谓之'雅'。'颂'之辞严,其声有节,以有所尊,故谓之'颂'"[29]。这样看来《诗经》里头的"国风",就是当时中国北部十五国的民歌,"雅"分"大雅"、"小雅",以朝廷宴享时用的乐歌为主,"颂"简直就是赞美歌了。这样分法不过说其大概,当然"雅"、"颂"里头亦有民歌性质的歌,不过这不是本节所讲的范围,只好让解剖《诗经》的去研究了。现在把《诗经》的篇数列表如下:

(一)国　风

国别	周南	召南	邶	鄘	卫	王	郑	齐
篇数	11	14	19	10	10	10	21	11
国别	魏	唐	秦	陈	桧	曹	豳	共计
篇数	7	12	10	10	4	4	7	160

（二）雅

雅别	小雅	大雅
篇数	74	31

（三）颂

颂别	周颂	鲁颂	商颂
篇数	31	4	5

以上合计“国风”160篇，“大雅”“小雅”共105篇，“颂”40篇，合共305篇。孔子说：“诗三百”，大概把商颂的五篇除外吧。关于这三百〇五篇的乐谱，据《汉书·艺文志》有河南周歌声曲折七篇，周谣歌诗声曲折七十五篇[30]，这就是周诗的乐谱，可惜没有留传下来，单独《朱子·仪礼经传通解》所载唐开元《风雅十二诗谱》，还可以见到。不过我对于这十二篇诗篇，每字记一音的唱法，仍不免有些怀疑。这种唱法在赞美歌（颂诗）还可以讲得过去，至于民歌歌曲是表示一种自然的情感，绝不应该限定每字一音的，何况有许多诗并不是每句四字的，比如：(1)《螽斯》篇的“螽斯羽，诜诜兮，宜尔子录，振振兮。”各句的组织是3,3,4,3；(2)《北门》篇第二章：“王事适我，政事一埤益我，我人自外，室人交篇徧谪我。已焉载，天实为之，谓之何哉？”各句的组织是4,6,4,6。3,4,4；(3)《缁衣》篇：“缁衣之宜兮，敝，予又改为兮！适子之馆兮，还予授予之粲兮！”各句的组织是5,1,5。5,1,6；(4)《木瓜》篇：“投我以木瓜，报之以琼琚；匪报也，永以为好也！”各句的组织是5,5；3,5；(5)《鱼丽》篇：“鱼丽于罶，鲿鲨；君子有酒，旨且多。”各句的组织是4,2,4,3。（以上各篇每篇只举其一章）象这几篇诗句字数的不规则，依照音节念起来，断不能一律用四拍子每字一音去制谱的，因此我以为《朱子》传下来的唐朝十二诗谱恐怕未必是周朝原作，或已经唐人改过亦未可知。

此外，周代尚有乐舞及器乐乐曲如下表：

（一）乐舞与乐曲

名　　称	作　　者	见　于　何　书
(1) 大武(国舞)	周　　公	《周礼》《吕氏春秋》
(2) 象箾(舞)	文　　王	《左传·襄公》
(3) 南籥(舞)	文　　王	(季扎观乐)
(4) 象武(舞)	武　　王	《墨子·辩乐》
(5) 武象(舞)	文　　王	《帝王世纪》
(6) 辟雍(乐名)	文　　王	《庄子·天下篇》

（二）笙　　曲

名　　称	见于何书	名　　称	见于何书
(1) 南陔	《仪礼·乡饮酒》	(4) 由庚	《礼记·燕礼》
(2) 白华	《礼记·燕礼》	(5) 崇丘	同　　上
(3) 华泰	同　　上	(6) 由仪	同　　上

（三）琴　曲

曲名	作者	见于何书	曲名	作者	见于何书
思士操	文王	僧居月《琴曲谱录》[31]	三峡流泉操	商陵穆子	僧居月《琴曲谱录》
离忧操	文王	同上	流水操	商陵穆子	同上
王受命	文王	同上	别鹤操	商陵穆子	同上
歧山操	文王	同上	雉朝飞操	牧犊子	同上
拘幽操	文王	同上	残形操	曾参	同上
千金清	文王	同上	梁甫吟	曾参	同上
克商操	武王	同上	白雪操	曾参	同上
越裳操	周公	同上	子胥吟	伍子胥	同上
文王操	师襄	同上	北鄙操	子路	同上
履霜操	尹伯奇	同上	三乐操	荣启期	同上
欢乐操	孔子	同上	楚光明操	楚光白	同上
将归操	孔子	同上	走马引	耿恭	同上
龟山操	孔子	同上	霹雳引	楚高行	同上
猗兰操	孔子	同上	南音操	钟仪	同上
获麟操	孔子	同上	风入松操	雍门周	同上
畏匡操	孔子	同上	风群林操	羡门先生	同上
厄陈操	孔子	同上	鹿鸣操	周人	同上
闲居操	孔子	同上	驺虞操	邵国虞人	同上
东武太山操	孔子	同上	楚妃叹	息妫	同上
回风操	孔子	同上	鹊巢操	邵女	同上
悲风操	孔子	同上	伐檀操	魏女	同上
忆颜回	孔子	同上	贞女引	卫女	同上
望仙操	商陵穆子	同上	伯姬引	鲁保母	同上
怀陵操	商陵穆子	同上	烈女引	樊姬	同上
仙道操	商陵穆子	同上	沈湘怨	屈原妻	同上
水仙操	商陵穆子	同上	易水操	？	同上
幽涧操	商陵穆子	同上	幽兰操	？	同上
石上流浪操	商陵穆子	同上			

此外，关于琴的著作尚有二种；

（1）《琴心三篇》　周谢涓子撰　据《车观汉记》及嵇康《琴赋》李善注

（2）《琴要》　周齐威公撰（一说齐桓公撰）

9．五律、七律、十一律

（参看王光祈著《中国音乐史》上册第4页至65页）[32]

10．音 乐 哲 学

以上数节所讲周代虽然很重视音乐，但留传下来的，不过是一种制度，在乐器方面只有些金属击乐器（如钟、錞、铙之类），乐歌方面只留下歌词，乐曲方面亦只留下一堆曲名而无乐谱，其中虽有几曲还可以在近代琴谱中找得，但是否原来作品早已无从证明；唯有古代对于音乐的各种观念，还有许多记载。我们把这些记载分析一下，大概可以分作三个阶段：

第一个阶段可以说是假设阶段，拿音、声比拟各种事物。兹列表如下：

律名	月名	夏历	周历	阳历	地支	天干	五声比拟	五行	五色	五方
太簇	孟春	正	三	二	寅	甲	角			
夹钟	仲春	二	四	三	卯	乙	角	民	木	东
姑洗	季春	三	五	四	辰		角			
仲吕	孟夏	四	六	五	巳		徵			
蕤宾	仲夏	五	七	六	午	丙	徵	事	火	南
林钟	季夏	六	八	七	未	丁	徵			
黄钟之宫						戊己	{宫}	君	土	中央
夷则	孟秋	七	九	八	申		商			
南吕	仲秋	八	十	九	酉	庚	商	臣	金	西
无射	季秋	九	十一	十	戌		商			
应钟	孟冬	十	十二	十一	亥	辛	羽			
黄钟	仲冬	十一	正	十二	子	壬	羽	物	水	北
大吕	季冬	十二	二	一	丑	癸	羽			

究竟这十二律的名字有何意义呢？据《国语》伶州鸠答复周景王问律的解释如下。他说[33]：（前略）（1）黄钟，所以宣养六气（阴、阳、风、雨、晦、明）、九德（水、火、金、木、土、穀、正德、利用、厚生）也；（2）太簇，所以金奏赞阳出滞也；（3）姑洗，所以修洁百物，考神（祭神）纳宾也；（4）蕤宾，所以安靖神人，献酬交酢也；（5）夷则，所以咏 歌九则（九功之则），不民无忒也；（6）无射，所以宣布哲人之令德，示民轨仪（轨道、仪法）也；（7）大吕，助宣物也（助阳宣散物也）；（8）夹钟，出四隙之细也（四隙谓四时之间，气微细者）；（9）中吕（即仲吕），宣中气也；（10）林钟，和展百事，俾莫不任肃纯恪也（林，众也，言万物众盛也；钟，聚也；展，审也；肃，速也；纯，太也；恪，敬也。言时务和，审百事无有伪诈，使之莫不任其职事，速其功大敬其职也）；（11）南吕，赞阳秀也（荣而不实曰秀，南，任也，阴任阳事助成万物也）；（12）应钟，均利器用，俾应复也（万物钟聚，百嘉具备时，务均利百官器用，程

度庶品使皆应其礼后其常也)。

关于五声的意义,班固《白虎通》说:“宫者容也,含也,含容四时也”;“商者张也,阴气开张,阳气始降也”;“角者跃也,阳气动跃;徵者止也,阳气止”;“羽者纡也,阴气在上阳气在下。”(34)

象这样的解释,实在未免太过牵强。总而言之,在那个时代,对于音乐事事都有一个比拟、一个假定,或者不得不如是亦未可定。

第二个阶段是实际的阶段,把音乐的效力逐渐应用到人事方面,由个人发展到家庭、社会、国家而至天下;最末了第三个阶段又回到理想的阶段,来拿音乐比拟天道,并且在这两个阶段中处处都拿礼做陪衬,好象乐与礼不可分开的样子。现在略举几个例如下:

《乐记》第93至96节(35)说:“君子曰:礼乐不可斯须去身。致乐以治心,则易直子谅之心,油然生矣。易直子谅之心生则乐,乐则安,……致礼以治躬则庄敬,庄敬则严威。(以上说正面)心中斯须不和不乐,而鄙诈之心入之矣。外貌斯须不庄不敬,而易慢之心入之矣。(这几句说反面)。故乐也者,动于内者也;礼也者,动于外者也。乐极和,礼极顺,内和而外顺,则民瞻其颜色而弗与争也,望其容貌而民不生易慢焉。”(36)

《礼记·曲礼》说:“大夫无故不彻县,士无故不彻琴瑟。”(37)

班固《白虎通》说:“琴者禁也,所以禁止淫邪正人心也。”(38)

《乐记》第100节说:“先王耻其乱,故制雅颂之声以道之,使其声足乐而不流,使其文足论而不息,使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏,足以感动人之善心而已矣,不使放心邪气得接焉。是先王立乐之方也。”(39)上边几个例,都是说明音乐应用在个人身上,可以正心、修身。

音乐应用到第二步,就是可以齐家治国,所以《乐记》第101节说:“是故乐在宗庙之中,君臣上下同听之,则莫不和敬;在族长乡里之中,长幼同听之,则莫不和顺;在闺门之中,父子兄弟同听之,则莫不和亲”(40)。

《乐记》第15节又说:“乐至则无怨,礼至则不争,揖让而治天下者,礼乐之谓也。暴民不作,诸侯宾服,兵革不试,五刑不用,百姓无患,天子不怒,如此则乐达矣。”(41)第3节又说:“是故治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困;声音之道,与政通矣。”(42)第11节又说:“是故先生之制礼乐,人为之节。衰麻哭泣,所以节丧纪也;钟鼓干戚,所以和安乐也;婚姻冠笄,所以别男女也;射、乡、食、飨,所以正交接也。礼节民心,乐和民声,政以行之,刑以防之;礼、乐、刑、政四达而不悖,则王道备矣。”(43)第37节又说:“乐也者圣人之所乐也,而可以善民心,其感人深,其移风易俗,故先王著其教焉。”(44)以上是把音乐的效力从齐家,和乡党,讲到治国,移风易俗。

音乐更进一步便再到理想的阶段来,把音乐力量的伟大,宣传到可以配天地。所以《乐记》第20节说:“乐者天地之和也;礼者天地之序也。和故百物皆化;序故群物皆别。乐由天作,礼以地制。过制则乱,过作则暴。明于天地,然后能兴礼乐也。”(45)

第25节说:“天高地下,万物散殊,而礼制行矣。流而不息,合同而化而乐兴焉。春

作夏长,仁也;秋敛冬藏,义也。仁近于乐,义近于礼。"[46]

第26节说:"乐者敦和,率神而从天;礼者别宜,居鬼而从地。故圣人作乐以应天;制礼以配地,礼乐明备,天地官矣。"[47]

下边又说天地有自然之礼乐。

第27节:"天尊地卑,君臣定矣。卑高已陈,贵贱位矣。动静有常,小大殊矣。方以类聚,物以群分,则性命不同矣。在天成象,在地成形。如此,则礼者天地之别也。"[48]

第28节:"地气上齐,天气下降;阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,煖之以日月,而百化兴焉。如此,则乐者天地之和也。"[49]

礼乐既本天地而作成,它们应收到的效果如下:

《乐记》第16节:"大乐与天地同和,大礼与天地同节。和故百物不失;节故祀天祭地。明则有礼乐,幽则有鬼神;如此,则四海之内合敬同爱矣。"[50]

第46节:"是故清明象天,广大象地,终始象四时,周还象风雨;天色成文而不乱,八风从律而不奸,百度得数而有常;小大相成,终始相生,倡和清浊,迭相为经。故乐行而伦清,耳目聪明,血气和平,移风易俗,天下皆宁。"[51]

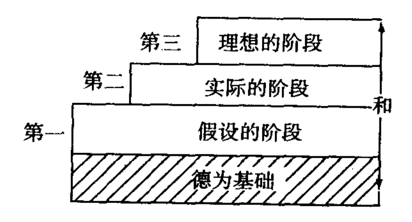
礼乐的力量达到极点之后,不独天下太平,四海之内人民相亲相爱,而且可与鬼神交通,可以覆育万物。所以《乐记》第90节又说:"及夫礼乐之极乎天而蟠乎地,行乎阴阳而通乎鬼神,穷高极远而测深厚。乐著大始,而礼居成物。著不息者天也;著不动者地也;一动一静者天地之间也。故圣人曰'礼乐云'。"[52](圣人以为天地之生物成物,动静变化,无非礼乐也。)

第57、58节说:"穷本知变,乐之情也;著诚去伪,礼之经也。礼乐偩天地之情,达神明之德,降兴上下之神,而凝是精粗之体,领父子君臣之节。是故大人举礼乐,则天地将为昭焉。天地欣合,阴阳相得,煦妪覆育万物,然后草木茂,区萌达,羽翼奋,角觡生,蛰虫昭苏,羽者妪伏,毛者孕鬻,胎生者不殰,而卵生者不殈,则乐之道归焉耳。"[53]

上边虽然讲了许多音乐伟大的话,但是还有一点最重要的不可忘记,就是要最好的音乐才能够发生这种效力。最好的音乐应该以"道德"为作乐之本。所以:

《乐记》第50、51两节说:"德者,性之端也;乐者,德之华也,金石丝竹,乐之器也,诗,言其志也;歌,咏其声也;舞,动其容也;三者本于心,然后乐器从之。是故情深而文明,气盛而化神,和顺积中,而英华发外。唯乐不可以为伪。"[54]

总而言之,周代的音乐哲学不外建筑在假设、实际、理想三个阶段上,以"德"为基础,以"礼"做陪衬,而用"和"来贯通三级。这就是它的结构和它的逻辑了。(如下图)



11. 结论

在卷头语已经讲过,想批评我国某时代的音乐,必定要拿同时代的西洋音乐进化情形来比较,方可得到公平的结论。本章所讲是民国前4608至2133年(即西历纪元前2697~222年)关于音乐的记载,试参看这个时期的西洋文化史如何。除掉西历纪元前500~350年间 Pythag'oras 同 Platon 有过这些关于音乐哲学议论之外,并不见有什么关于音乐的记载。因此,我们对于帝舜时已有定钟石,论人声,推六律六吕等工作,已惊叹的了不得。再读到周朝关于乐官的分工合作的精细与各种制度的规定,更不能不惊奇。关于乐曲、歌曲,因为口授的关系虽然没有传下来,但是周朝铸钟的成绩,今天还可以看到,这是中外人士所共赞赏,并非随便附和的。就是关于音乐哲学一方面,我们的记载不独比西方的多,而且写得有条理,有趣味,毋怪乎孔夫子把它利用来发展他的学说了。所可惜的当时还没纸、笔发明,又因著名乐师多是盲人,只能用口授乐曲,因此不能令乐谱留传下来;否则更可给后人不少的纪念和参考品呢。

问题(一)

(1) 十二律的名称最初在哪一本书记载的?

(2) 寓音乐于教育是在何时开始的?

(3) 所谓"八音克谐,无相夺伦,神人以和",是如何解法?

(4) 古代所谓亡国之音是何所指?

(5) 周代乐官中担任乐队指挥和歌队指挥是哪几个?

(6) (a)什么叫乐县? 分几种? (b)国舞与小舞的区别如何?

(7) (a)周朝的弦乐合奏叫什么? (b)九夏是什么?

(8) 孔子在齐国因为听"韶"乐,三个月不知肉味,这"韶"乐是哪时代的作品?

(9) (a)周代铸钟合金的比例如何? (b)磬的股、鼓、股博、鼓博长度的比例如何?

(10) (a)风、雅、颂大体上有何区别? (b)周代音乐哲学是如何构成的?

第二章　中古时代

(甲) 汉晋时期(民前2117~1458年,南朝宋元嘉三十年在内)

12. 乐律的发展

(一) 司马迁,《淮南子》、《前汉书》、《后汉书》"律历志"及郑玄月令注所载十二律求法。

(二) 京房六十律。

(三) 钱乐之三百六十律。

(四) 何承天之十二平均律。

以上四项暂参看王光祈著《中国音乐史》29至38页与66页至74页。

(五) 晋荀勗所制的十二笛(附录第三十一页)[55];

晋荀勖制的十二笛度表

据《晋书·律历志》:晋泰始十年(民前1638年)中书监荀勖根据五声十二律还相为宫之法制十二笛,每笛可吹一调(前有五孔,后有一孔,连笛体中声共七音,各笛长度以其角律之长度四倍之,惟蕤宾、林钟二笛用角律之长度八倍之)。比如,蕤宾的角律是无射 $4.994 \times 8 = \overset{\text{尺}}{3}.995$便是蕤宾笛长度;最短为仲吕笛,而仲吕的角律是是南吕 $5.333 \times 4 = \overset{\text{尺}}{2}.133$,即是仲吕笛长度。各孔发音如下:

各孔由下而上	体中声	第五孔	第四孔	第三孔	第二孔	第一孔	后出孔
音　名	角	变徵	徵	羽	变宫	宫	商
以简谱表示之为	$\underset{:}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	$\underset{\cdot}{1}$	$\underset{\cdot}{2}$	$\underset{\cdot}{3}$	$\underset{\cdot}{4}$	$\underset{\cdot}{5}$

各笛长度表

仲吕笛	$\overset{\text{尺}}{2}$.132	应钟笛	$\overset{\text{尺}}{2}$.996
姑洗笛	2.233	无射笛	3.2
夹簇笛	2.4	南吕笛	3.37
太簇笛	2.531	夷则笛	3.6
大吕笛	2.663	林钟笛	3.792
黄钟笛	2.844	蕤宾笛	3.995

当时阮咸与勖同事,亦精通音律,不赞成荀勖所制新笛,荀勖把阮咸调到别个地方去,后来觅得周代玉尺,拿来校量自己所理的金石丝竹,发见都短了一米,于是更佩服阮咸,再请他回来共事。但闻这十二笛后来并没有实行。(按:这笛的做法象今日的箫,是直吹的)

13. 几件重要音乐记事

(一) 用歌儿组织歌队(男女合唱歌队)之开始

在周朝时候,大合唱的歌者,都是盲目的成人,齐、鲁、晋各国公卿大夫,虽另外有女乐的训练,但始终是男女分开演奏的。到了汉朝,就打破了这个习惯,并且由皇帝提倡用儿童组织歌队,大概因为儿童的歌声清脆好听吧。有下边两段纪事可以证明:

甲、《史记·高祖本纪》:"十二年(民前2106年)……高祖还归过沛,留置酒沛宫,悉召故人父老子弟纵酒,发沛中儿,得百二十人,教之歌。酒酣,高祖击筑自为歌,诗曰:'大

风起兮云飞扬,威加海内兮归故乡,安得猛士兮守四方?'令儿皆和习之。……及孝惠五年(民前2100年)……以沛宫为高祖原庙,高祖所教歌儿百二十人,皆令为吹乐,后有缺,辄补之。”(56)

乙、《史记·乐书》:“汉家常以正月上辛祠太一(北极星名)、甘泉(宫名),以昏时夜祠,到明而终,……使童男童女七十人俱歌。春歌《青阳》,夏歌《朱明》,秋歌《西暤》,冬歌《元冥》。”(57)

《汉书·礼乐志》:“武帝定郊祀之礼,祠太一于甘泉,就乾位也;……以正月上辛用事甘泉、圜丘(即今之天坛),使童男女七十人俱歌,昏祠至明。”

(二)乐府采访民歌,并创作新声。

《汉书·礼乐志》:“(武帝)乃立乐府,采诗夜诵,有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉,多举司马相如等数十人,造为诗赋,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。”(58)

《汉书·李延年传》:“李延年中山人,身及父母兄弟皆故倡也(即乐人)。……延年善歌,为新变声,是时上方兴天地诸祠,欲造乐,令司马相如等作诗、颂。延年辄承意弦歌,所造诗为之新声曲。”(59)

(三)首次输入西域横吹,成立武乐。

汉武帝元狩元年(民前2033年),遣张骞(后封为博望侯)出使西域。他返国的时候,把“横吹”这乐器带回来,并且学了它的奏法。后来汉朝就采用了这乐器作为军乐乐器之一。

《晋书·乐志》说:“横吹有双角,即胡乐也。张博望入西域,传其法于西京,惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲,更造新声二十八解,乘舆(皇帝)以为武乐队(即军乐)。后汉以给边;和帝时(民前1800年左右)万人将军(如今之师长)得用之;魏晋以来,二十八解不复具存,用者有《黄鹄》……十曲。”(60)

《隋书·音乐志》说“汉郊庙及武乐,三百八十八。”(61)人数亦不算少吧。

14. 汉晋的乐器

这个时期的乐器又增加了许多,同时输入外国乐器亦不少,比较重要的有:

(1)筑,(2)筝,(3)秦汉子,(4)琵琶×(5)阮咸,(6)箜篌,(7)竖箜篌×,(8)月琴(以上弦乐器),(9)胡笳×,(10)横吹×,(11)长笛,(12)短笛,(13)义觜笛×,(14)羌笛×(以上管乐器),(15)铜鼓等十五种。(以上加×号者为外来乐器)

(一)筑的形状《文献通考》说:“大抵类筝,其颈细,其肩圆,以竹鼓之,如击琴然;又有形如颂琴,施十三弦,身长四尺二寸,颈长三寸,围四寸五分,首长七寸五分,阔六寸五分,品声按柱,左手振之,右手以竹尺击之,随调应律焉。高渐离(战国时人)击之于燕,汉高祖击之于沛,而戚夫人亦善焉。”(62)

(二)筝。最初作成的筝只有五弦,《风俗通》说:“筝五弦,筑身而瑟弦,并、凉二州筝形如瑟是也。”(63)后来京房所做的五音准,有十三弦,就是十三弦筝(见《文献通考》)。这个乐器到唐朝时会弹的人更多,后来传到日本去,现在日本还十分盛行。

（三）、（四）讲到“琵琶”这乐器，很值得研究它的来历。归纳各家所说，大概可以分为直颈的和曲颈的两种。傅元《瑟琶赋》曰：“汉遣乌孙公主嫁昆弥（民前2016年），念其行道思慕，故使工人裁筝、筑为马上之乐。今观其器中虚外实，天地象也；盘圆柄直，阴阳叙也；柱有十二，配律吕也；四弦，法四时也。”《释名》曰：“推手前曰批，引手却曰把。”杜挚曰：“秦苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之，并未详孰实，其器不列四厢。今清乐奏琵琶，俗谓之‘秦汉子’，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。”傅元曰：“体圆柄直，柱有十二，其他皆充上锐下曲项，形制稍大，本出胡中。”《梁史》称侯景之害简文也，使太乐令彭隽齎曲项琵琶就帝饮。则南朝似无曲项者。“[64]这样看来，琵琶一器明明白白分开直颈的和曲颈的两种。直颈的是国产，叫“秦汉子”；曲颈的来自西方，叫“琵琶”。或者张骞从西域带回来的（民前2037年），亦未可定。因为王昭君出塞时（民前1944年）也带着琵琶去，那时琵琶在汉宫已经很盛行了。

（五）阮咸。《文献通考》说：“阮咸五弦，此秦琵琶而颈长过之，列十二柱焉（《通典》《通志》均作十三柱）。唐武后时，蒯明（《通典》《通志》作蒯朗）于古冢得铜琵琶，晋阮咸所造也，元享中（《通典》《通志》作元行冲）命工以木为之，声甚清彻，颇类竹林七贤图所造旧器，因以阮咸名之，亦以其善弹故也。”[65]因此可知五弦琵琶在晋朝就已用过的了。

（六）、（七）箜篌的故事和琵琶有一点相似，也分本国制与外国制两种。据《通典》说：“汉武帝使乐人侯调所造，以祀太一；或云侯晖所作，其声坎坎应节，谓之‘坎侯’，声讹为‘箜篌’。篌者，因乐工人姓耳。……其形似瑟而小，弦用拨弹之。”[66]《文献通考》说分大小两种，小箜篌七弦，大箜篌十三弦。外国制的叫竖箜篌。《通典》说：“竖箜篌胡乐也。汉灵帝（民前1743——1723年）好之，体曲而长，二十二弦（《通志》作二十三弦），竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。”[67]因此可以推测知道这个乐器，必定在汉武帝平定西南夷之后（在民前2022年），从缅甸、印度一带地方传入中国的。

（八）月琴。据《文献通考》说：“月琴形圆项长，上按四弦十三品柱。豪（?）琴之徽，转弦应律。晋阮咸造也。唐太宗更加一弦，名其弦曰金、木、水、火、土，自开元中编人雅乐用之。”[68]可知此器晋朝已经有的。

（九）胡笳。《文献通考》说：“杜挚（魏人）《笳赋》云：‘李伯阳人西戎所造。晋《先蚕仪注》车驾住（停）吹小箛，发（动身）吹大箛。箛即笳也。又有胡笳，汉旧《筝笛录》有其曲，不记所出本末。’胡笳似觱篥而无孔，后世卤部用之，岂张博望所传《摩轲兜勒》之曲耶？晋有小箛、大箛，盖其遗制也。“[69]无论如何，这乐器必定来自匈奴，因李陵答苏武书有“胡笳互动”一句，可以证明。

（十）至（十四），张骞从西域带回来的横吹是怎么样构造的，史书上没有记载，单独《东京梦华录》（宋孟元老撰）有说：“驾诣郊坛行礼：……坛前设宫架乐……（有）截竹如箫管，两头存节而横吹者。”[70]因此我们只知道这乐器的两头是有竹节堵住（就是不通气的）而横吹的，孔数并未记明（后来到唐朝有大小横吹之别）。陈旸《乐书》谓：“长笛六孔，具黄钟一均，如尺八而长……魏明帝时令和承受笛声以作律，歌声浊者用长笛长律，歌

声清者用短笛短律。(此三句系《晋书·律历志》所载)古歌词曰'长笛续短笛'。……今乐府所用短笛,长尺有咫(尺余之意)。此笛长短之辨也。"[71]总之,横吹输入中国之后,已被改为长笛、短笛两种。后来唐朝教坊所用长笛已有八孔,其一端镶龙头,俗名龙头笛(见《文献通考》)。横吹之加嘴者叫义嘴笛(见《通典》《通考》《通志》)。至于羌笛,恐怕就是西域传来的双笛。马融《长笛赋》末云:"近世双笛从羌起,羌人伐竹未及已,龙鸣水中不见已,截竹吹之声相似,剡其上孔通洞之,裁之当篷(马鞭)便易持,易京君明识音律,故本四孔加以一,君明所加孔后出,是谓商声五音毕。"[72]这们看来羌笛就是双笛,出自羌中(今西藏),是直吹的,原来只有四孔,京房加一孔在后边便成五孔的。义嘴笛的嘴如何做成就不得而知,但加嘴之后当然也是直吹的了。

(十五)铜鼓。本来是安南、印度的乐器。汉光武时(民前1870年)马援(伏波将军)奉令征交趾,得骆越铜鼓,后来亦有仿造,军中用之,以铜铸之,虚其一面,覆而击之,大者阔丈许,小者直径亦有一、二尺。

15. 汉晋歌曲与乐曲

汉晋歌曲大约可分三大类,(一)雅乐(宗庙祭祀之乐),(二)俗乐,(三)军乐。

第一类　雅　　乐

此类乐歌专用以祭祀,名为雅乐,所以分别于俗乐耳,其实应名为颂乐较为恰当。

(一) 汉有郊祀之歌十九章,司马相如、李延年等作。

(二) 又,东都五诗,班固作。

(三) 晋有郊祀歌十九章,傅元作。

第二类　俗　　乐

(一) 汉,三侯之章,即《大风歌》,亦名《风起之诗》,汉高祖作。

(二) 汉,房中祠乐十七章,高祖唐山夫人作。《通志》说:"房中乐者,妇人祷祠于房中也,故宫中用之;……高祖好楚声,故房中乐楚声也。孝惠二年(民前2104年)使乐府夏侯宽备其箫管,更名曰《安世乐》。"[73]这样看来房中乐简直是丝竹合奏而有歌唱的了。

(三) 汉,鞞舞歌五曲,汉代燕享用之(鞞舞本汉巴渝舞),作者未详。

(四) 汉,相和歌三十曲。《通志》曰:"相和歌者,并汉世街陌讴谣之辞,丝竹更相和,令执节者歌之。"[74]

(五) 魏,鞞舞歌五曲(舞用六佾,即六行,每行六人),王粲改作。

(六) 晋,四厢乐歌(晋代燕享所用)十三曲,成公绥、荀勗、张华等作。

(七) 晋,拂舞歌五曲。

(八)晋,相和歌吟叹四曲,见张永《元嘉技录》。

(九)晋,相和歌蜀国四弦一曲,见同上书。

(十)晋,清商曲若干曲。

第三类 军 乐

（一）汉，短箫铙歌二十二曲。

（二）汉，鼓角横吹十五曲。

（三）汉，胡角十曲。

（四）魏，短箫铙歌十二曲。《通考》曰："魏武帝平荆州，获汉雅乐郎河南杜夔，使创定雅乐；又有散骑常侍邓静、尹商善训雅乐；歌师尹胡能歌宗庙郊祀之曲；舞师冯肃、服养晓知先代诸舞。夔悉总领之。……而黄初中（民前1692——1686）柴玉、左延年之徒，复以新声被宠，改其声韻。"(75)

（五）吴，铙歌十二曲，韦昭作。

（六）晋，短箫铙歌二十二曲，傅元作。

汉晋间虽然乐器增加了许多，但器乐乐曲传下来的，除琴曲外，甚少记载。兹将僧居月《琴曲谱录》所载秦以后琴曲名抄录如下：

曲 名	作 者	曲 名	作 者
咏道德	始 皇	胡笳吟	
春谷口		千里吟	
刺韩王操	聂 政	延寿吟	
秦琴姬	秦 姬	黄老吟	
野老倾盆操	?	五香引	
索酒操	稽 康	飞龙引	
羽客衔杯操		走马吟引	
竹虫子操		枯鱼引	
登陇望秦操		箜篌引	
梁父怨	杞梁妻	梁甫引	
拔山操	项 羽	大雄引	
采芝操	四 皓	东武引	
昭君怨	明 妃	白头吟	
八公操	淮南王	青箱引	
文君弄	司马相如	猛虎行	
楚 引	龙江高	从军行	
将军歌	霍去病	堂上行	
董桃歌	后汉人	燕歌行	
五调声	司马相如	君子行	
长乐声	明 宗	妒妇行	
武溪深	马 援	秋胡行	
双燕离巢		豫章行	
处女吟		长安行	
鹍鸡吟		洛阳道	
远游吟		平陵道	
招采吟		度田庞	

曲　名	作　者
度昆山	
飞天白鹤	
游　春	蔡　邕
绿　水	蔡　邕
幽　居	蔡　邕
坐　愁	蔡　邕
秋　思	蔡　邕
蜀明君	刘　备
失女怨	卫元嵩
广陵散	稽　康
长清（嵇氏四弄）	稽　康
短清	稽　康
登高引望	稽　康
长侧	稽　康
乌夜啼	王义庆
十仙游	
郢客思归	
楚歌行	
玄鹤唳	
楚客吟	
秋　风	
仙鹤舞	
清宵秋竹	
悲燕初归	
寒松操	
仙人劝酒	
归山操	
草虫子	
竹吟风	
哀松露	
悲汉月	
陇头	蔡　琰
幽人折芳桂	蔡　琰
悲风吟	蔡　琰
凤游春	蔡　琰
神凤操	蔡　琰
望月操	蔡　琰
双飞操	蔡　琰
霜鸿引	蔡　琰
涧底桐	蔡　琰
岩前桂	蔡　琰

曲　名	作　者
秋风落叶	蔡　琰
怡神调	蔡　琰
金丹熟	蔡　琰
天女怨	蔡　琰
华池宴	蔡　琰
对竹吟	蔡　琰
大胡笳十八拍	蔡　琰
小胡笳十九拍	蔡　琰
（以下杂曲）	
大沙场	
小沙场	
出塞	
入塞	
皇甫	
竹林七贤	
拜仙坛	
碎玉斗	
叶下闻蝉	
明君	
相如题桥	
平戎操	
（以上黄钟调）	
楚泽含秋	
塞门积雪	
越江吟	
越溪吟	
清夜吟	
猿孤吟	
三清若贺	
看花面	
月落书窗	
石磬吟	
对秋月	
猿度碧涧	
清江引	
圣德颂	
（以上皆宫调）	
玉漏迟	
泛虚舟	
思亲吟	
思友人	
出山吟	
楚　歌	

曲　名	作　者
金雁操	
晓　角	
（以上皆商调）	
卞和泣玉	
出塞吟	
边城闻晚角	
（以上角调）	
思乡吟（徵调）	
闻杜字	
丁生化鹤	
祥云出洞	

曲　名	作　者
巫山神女	
楚襄王	
虞姬	
清风摇玉珮	
伯牙忆子期	
（以上皆羽调）	
吊三闾	
独醒操	
鹤舞松	
鸿雁来宾	
离骚九拍	陈康士
舞射商九弄	
（以上皆凄凉调）	

乙、南北朝、隋、唐、五代时期（民前1458～953年）

16. 乐律的研究

（一）梁武帝（萧衍）的四通十二笛。

（二）隋代刘焯的十二等差律。

（三）后周王朴的纯正音阶律。

以上三段参看王光祈著《中国音乐史》74页至85页。

17. 隋代乐工之盛况

《隋书·音乐志》说："自汉至梁、陈乐工，其大数不相逾越，及周并齐，隋并陈，各得其乐工，多为编户。至大业六年，（民前1301年），帝乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之，其数益多前代。"(76)

隋炀帝不独喜欢音乐，对于西域各国传来百戏，无一不爱好。观下列记载，可以想见一斑：

《隋书·音乐志》："始齐武平中（民前1324～1341年）有鱼龙烂熳，俳优侏儒，山车巨象，拔井种瓜，杀马剥驴等，奇怪异端，百有余物，名为'百戏'。周时郑译有宠于宣帝，奏征齐散乐人，并会京师为之，盖秦角抵之流者也。开皇初（民前1325年左右）并放遣之。及大业二年（民前1306年），突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。初于芳华苑积翠池侧，帝帷宫女观之。有舍利先来戏于场内，须臾跳跃激水满衢，鼋、鼍、龟、鼇、水、人、鱼、虫，遍复于地；又有大鲸鱼喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七八丈，耸踊而出，名曰'黄龙变'。又以绳系两柱，相去十丈，遣二倡女对舞绳上，相逢切肩而过，歌舞不辍。又为《夏育杠鼎》，取车轮、石臼、大瓮器等，各于掌上而跳弄之，并二人戴竿其上，有舞忽然腾透而换易之。又有神鼇负山，幻人吐火，千变万化，旷古莫俦。染干大骇之。自是皆于太常教习。每岁正月，万国来朝，留至十五日，于端门外建国门内，绵亘八里，列为戏场，百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之，至晦而罢。伎人皆衣锦绣缯彩，其歌舞者，多为妇人，

服鸣环佩,饰以花旄(髦?)者,殆三万人。初课京兆河南制此衣服,而两京缯锦为之中虚;三年,驾幸榆林,突厥启民朝于行宫,帝又设以示之;六年,诸夷大献方物,突厥启民以下皆国主亲来朝贺,乃于天津街盛陈百戏自海内凡有奇伎,无不总萃,崇侈器玩,盛饰衣服,皆用珠翠金银,锦罽絺绣,其营费至钜亿万。关西以安德王雄总之;东都以齐王暕总之,金石匏革之声,闻数十里外。弹弦擫管以上,一万八千人。大列炬火,光烛天地,百戏之盛,振古无比。自是每年以为常焉。"(77)

又,《隋书·裴蕴传》:"大业初,……炀帝……征为太常少卿。初,高祖不好声伎,遣牛弘定乐,非正声清商及九部四舞之色,皆罢遣从民。至是,蕴揣知帝意,奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟,皆为乐户,其六品以下至于民庶,有善音乐及倡优百戏者,皆直太常。是后异技淫声,咸萃乐府,皆置博士弟子(助教导师相当),递相教传,增益乐人至三万余。帝大悦,迁民部侍郎"(78)。

又《隋书·音乐志》载:"炀帝矜奢,颇耽淫曲。御史大夫裴蕴揣知帝情,奏括周、齐、梁、陈乐工子弟,及人间善声调者凡三万余人,并付太乐,倡优獶杂,咸来萃止,其哀管新声,淫弦巧奏,皆出邺城之下,高齐之旧曲云。"(79)

读了上边三段纪事,可以知道隋炀帝是一个极爱玩耍的人,虽然罗致这许多乐人,亦不过训练成乐工以备供其娱乐,决不是提倡音乐艺术的。而且炀帝是绝不喜欢雅乐的。《新唐书·礼乐志》说:"……初,隋有法曲,其音清而近雅;其器有铙钹、钟、磬、幢(?)、箫、琵琶,琵琶圆体修颈而小,号曰'秦汉子',盖弦鼗之遗制,出于胡中,传为秦汉所作,其声金石丝竹以次作。隋炀帝厌其声澹,曲终复加解音。"(80)

这样看来,可知隋代所奖励的都是俗乐曲与外国传来的音乐。(胡乐见后)

18. 唐代训练乐工的机关

唐代雅乐俗乐本来属太常寺所管,自从唐武德年以后(约在民前1285年),就有内教坊的设立,开元以后,规模更加扩大,不归太常寺管辖了。

《新唐书·百官志》:"武德后置内教坊于禁中,武后如意元年(民前1220年)改曰'云韶府',以中官为使。开元二年(民前1198年)又置内教坊于蓬莱宫侧,有音声博士……。京都置左右教坊,掌俳优杂技,自是不隶太常,以中官为教坊使(即提高乐官地位)。原注:……散乐三百八十二人,仗内散乐一千人,音声人(歌者)一万二十七人,有别教院。"(81)

《新唐书·礼乐志》又载:"玄宗为平王,有散乐一部,……及即位,命宁王主藩邸乐,以亢太常,分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧,居新声、散乐、倡优之技……又分乐为二部:堂下立奏,谓之立部伎;堂上坐奏,谓之坐部伎;太常阅坐部,不可教育者隶立部,又不可教者乃习雅乐。……玄宗既知音律,又酷爱法曲,选坐部伎子弟三百,教于梨园,声有误者,帝必觉而正之,号'皇帝梨园弟子',宫女数百,亦为梨园弟子,居宜春北院(女校)。"(82)

《旧唐书·音乐志》亦载:"玄宗又于听政之暇,教太常乐工子弟三百人,为丝竹之戏

(乐队练习),音响齐发,有一声误,玄宗必觉而正之。号为'皇帝弟子'又云'梨园弟子'。以置院近于禁苑之梨园。太常又有'别教院',教供奉新曲。太常每凌晨,鼓笛乱发于太乐署,别教院廪食常千人。宫中居宜春院。"(83)

《新唐书·礼乐志》又载:"唐之盛时,凡乐人,音声人,太常杂户子弟,隶太常及鼓吹署,皆番上,总号音声人,至数万人。"(84)

这样大规模的训练乐工,真可以说是盛极一时。后来到宣宗大中元年(民前1065年),才有明令停止太常教坊习乐。但据《新唐书·礼乐志》说:"大中初,太常乐工五千余人,俗乐一千五百余人。宣宗每宴群臣,备百戏。帝制新曲,教女伶数十百人,衣珠翠缇绣,连袂而歌。"(85)

总计教坊的存在共一百三十四年,自停止之后,尚有乐工六七千人,唐朝皇帝的如何嗜好音乐可以想见一斑。

19. 隋、唐两代各种乐队的组织与乐器

经过五胡乱晋之后,中国西、北、东边境的外国民族移住于中国本部的很多,同时他们带来的乐器亦不少。因此吾国音乐上受了很大的影响。

(一) 隋朝的九部乐与军乐

开皇初年把中外音乐依其性质与来历分为七种乐队:(1)国伎,(2)清商伎,(3)高丽伎,(4)天竺伎,(5)安国伎,(6)龟兹伎,(7)文康伎。后来到大业初年(约在民前1306年),增定为九部乐。

(1) 清乐。所用纯粹是本国乐器,所奏歌曲有《阳伴》,舞曲有《明君并契》,乐工二十五人。

(2) 西凉乐。所用乐器中西各半。起先吕光、沮渠蒙逊占据凉州地方,把龟兹乐改组名为"秦汉伎",北魏太武帝平定河西,得到这乐队才改名"西凉乐"。歌曲有《永世乐》,解曲有《万世丰》,舞曲有《于阗佛曲》,乐工二十七人。

(3) 龟兹乐。后凉吕光灭了龟兹,得到它的乐队,吕氏凉亡了之后,乐队为北魏所得,后来它的音乐改变许多,到隋朝再重新改编而成,歌曲有《善善摩尼》,解曲有《婆伽儿》,舞曲有《小天》《疏勒盐》等,乐工二十人。

(4) 天竺乐。张重华据凉州时,天竺(即今印度)使人进贡来的。歌曲有《沙石疆》,舞曲有《天曲》,乐工十二人。

(5) 康国乐。本名西戎伎,起先为北周所得,后来隋灭周,改名康国乐,歌曲有《戢殿农和正》,舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》等四曲,乐工七人。

(6) 疏勒乐。也是西域乐队之一种,歌曲有《亢利死让乐》(《通志》作《兀利死逊歌》),舞曲有《远服》,解曲有《盐曲》,乐器十种(见后表),乐工十二人。

(7) 安国乐。亦是西域乐,歌曲有《附萨单时》,舞曲有《末奚》,解曲有《居和祇》,乐器十种,乐工十二人。

（8）高丽乐。歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》，乐器十四种，乐工十八人。

（9）礼毕。本来是晋朝太尉庚亮家所教练成的，庚亮死后，叫这乐队做“文康伎”，“文康”是庚亮的谥，特用这名字来纪念他的。后来九个乐队每次演奏，这“文康伎”总是排在最后，所以又名为“礼毕”，歌曲有《单交路》，舞曲有《散花》，乐器七种，乐工二十二人。

隋朝军乐有三种，组织如下：

（1）铙鼓。有廿一曲，乐器有鼓、箫、笳。

（2）大横吹。有四十五曲，乐器有角、节鼓、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥七种。

（3）小横吹。有十二曲，乐器有角、笛、箫、笳、筚篥、桃皮筚篥六种。

乐名 乐器名	1.清乐	2.西凉乐	3.龟兹乐	4.天竺乐	5.康国乐	6.疏勒乐	7.安国乐	8.高丽乐	礼毕（文康伎）	乐名 乐器名	1.清乐	2.西凉乐	3.龟兹乐	4.天竺乐	5.康国乐	6.疏勒乐	7.安国乐	8.高丽乐	礼毕（文康伎）
笙	×	×	×					×	×	箜篌	×						×		
笛	×	×	×	×	×	×	×	×	×	卧箜篌		×						×	
横笛		×								竖箜篌		×	×			×		×	
篪	×								×	凤首箜篌				×					
箫	×	×	×			×	×	×	×	钟	×	×							
埙	×									磬	×	×							
小筚篥		×						×		铃									×
大筚篥		×								槃鞞									×
觱篥			×			×	×			节鼓	×								
双筚篥							×			腰鼓		×	×			×		×	×
桃皮筚篥								×		齐鼓		×						×	
贝		×	×	×				×		担鼓		×						×	
筑	×									毛员鼓		×	×						
击琴	×									都昙鼓			×	×					
琵琶	×	×	×	×		×	×	×		答腊鼓			×			×			
五弦		×	×	×		×	×	×		羯鼓			×			×			
筝	×									鸡娄鼓			×			×			
弹筝		×						×		铜鼓				×					
挡筝		×								正鼓					×		×		
琴	×									和鼓					×		×		
瑟	×									铜钹		×	×	×	×		×		
										人数	25	27	20	12	7	12	12	18	22

（二）唐朝之十部乐与军乐

唐朝初年所用乐队仍旧采隋朝旧制，后来唐太宗平定高昌（今新疆东北部），用他们的乐器又组成一个高昌伎，同时废止隋朝的礼毕乐（即文康伎），到唐高宗时（民国前1262年）命张文收组织一个中外乐器并用的大乐队名为燕乐，一共便成十部乐。兹将各乐队的乐器列表如下：

乐器名 \ 乐队名	1.燕乐	2.清商伎	3.西凉伎	4.天竺伎	5.高丽伎	6.龟兹伎	7.安国伎	8.疏勒伎	9.康国伎	10.高昌伎
笙		2	1		1	1				
大笙	1									
小笙	1									
笛		2	1						2	
长笛	1									
短笛	1									
横笛×			1	1		1	1	1		2
义觜笛×					1					
葫芦笙×					1					
箫（排箫）		2	1		1	1	1	1		2
篪		2								
觱篥×				1		1	1	1		2
大筚篥×	1		1		1					
小筚篥×	1		1		1					
桃皮筚篥×					1					
尺八	1									
贝×	2		1	1	1	1				
小箜篌	1									
卧箜篌	1	1	1		1					
竖箜篌			1		1	1	1	1		1
风首箜篌×				1	1					
编钟		1	1							
编磬		1	1							
玉磬	1									
方响	1	2								
铁板					1					
铜钹×	1		2	2		2	1		2	
铜鼓×				1						
节鼓		1								
正鼓							1		1	
和鼓							1		1	
腰鼓			1		1	1		1		2

乐器名 \ 乐队名	1.燕乐	2.清商伎	3.西凉伎	4.天竺伎	5.高丽伎	6.龟兹伎	7.安国伎	8.疏勒伎	9.康国伎	10.高昌伎
吹叶	1	2								
铜角×										1
独弦琴		1								
击琴		1								
筑	1	1								
筝		1								
弹筝			1		1	1				
搊筝	1		1		1					
瑟		1								
琵琶×			1	1	1	1	1	1		2
大琵琶×	1									
小琵琶×	1									
秦琵琶		1								
五弦			1	1	1	1	1	1		2
大五弦	1									
小五弦	1									
大箜篌	1									
齐鼓×			1		1	1				
担鼓×			1		1	1				
龟头鼓×					1					
毛员鼓×	2			1		1				
都县鼓×				1		1				
答腊鼓×						1		1		2
羯鼓×				1				1		2
鸡娄鼓×						1		1		2
侯提鼓×						1		1		
檠鞞（跋膝△）		2								
选鞉鼓	2									
桴鼓×	2									
歌者	2	2								
舞者	20	4	5	2		4	2	2	2	2
共计	50	30	25	14	20	23	11	13	8	22

注意！△《新唐书·礼乐志》作“跋漆”，《文献通考》作“檠鞞”。有×符号的均外国乐器

至于唐朝军乐亦分大小横吹及铙吹四部。大横吹部有节鼓、角、笛、箫、笳、觱篥、桃皮筚篥七种。小横吹部所用乐器相同,但无节鼓。据《新唐书·仪卫志》,人数各处所用不同。凯乐用铙吹二部,乐器有笛、觱篥、箫、笳、铙、鼓,每器二人,另有歌工二十四人(86)。

细看十部乐所用乐器,外国乐器占过半数。号称本国乐队之燕乐与清商伎,也采用了几种外国乐器;西凉伎所用乐器中外各半;其余天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、康国、高昌各伎所用,差不多完全是外国乐器。可知当时外国乐器势力之大了。这里关于吹乐器最重要算是觱篥,又写作筚篥。据陈旸《乐书》说,这乐器是由胡笳变成,以竹为管,以芦为首,而有九孔,小的有六孔,原来出自龟兹,乃双芦舌乐器,到宋朝改名头管。(87)但桃皮筚篥是用桃树皮卷起来吹的,亦名桃皮管,音颇象筚篥而不是真筚篥,吹叶也是卷树叶或芦叶而吹。贝是大海螺,即释家所谓法螺。铜角状如牛角,长约二尺,用铜制成,高昌伎特用之。跋膝管形如邃而短,亦有七孔。

弦乐器中的大琵琶有六弦,小琵琶有五弦(据《文献通考》(88)),凤首箜篌系出自天竺,曲颈凤形,故有此名。

击乐器中的方响用铁制成,长八寸,阔二寸,上圆下方,共十六枚,分两排挂于架上,其音调如下(均由左而右):

上排:夹,夷,大,清仲,清姑,清太,清黄,应。

下排:黄,太,姑,仲,蕤,林,南,无。

(排法据陈旸《乐书》(89))

铜钹系西戎南蛮之器,铜鼓则来自天竺,《唐乐图》所说形如腰鼓,面宽二尺,面与身连,用铜制成而有虫鱼草木之状,用皮蒙其一面,击之甚响亮云(90)。其余各种鼓形状不一。《通志》云:"节鼓状如博局,中开圆孔,适容其鼓,击之以节乐也";"腰鼓大者瓦(框),小者木(框),皆广首而纤腹(两头可打,所谓细腰鼓是也)";"正鼓、和鼓者,一以正,一以和,皆腰鼓也";"都昙鼓似腰鼓而小,以槌击之;毛员鼓似都昙鼓而稍大";"齐鼓状如漆桶,一头差大设脐于鼓面,如麝脐,故曰齐鼓;""担鼓如小瓮,先冒以革而后漆之;羯鼓正如漆桶,两头俱击,以出羯中故号羯鼓,亦谓之'两仗鼓'"。"答腊鼓制广羯鼓而短,以指揩之,其声甚震,俗谓之'揩鼓';鸡娄鼓正圆,而首尾可击之处,平可数寸。"(91)龟头鼓、侯提鼓、桴鼓及鞞鞞制法不详。连鞉鼓大概是连合两个以上的鼗鼓吧。

各种鼓中以羯鼓为最出名。据南卓《羯鼓录》云:"……其音主太簇一均,……䡋(鼓框)如漆桶(山桑木为之),下以小牙床承之,击用两杖,其声焦杀鸣烈,尤宜促曲急破战杖连碎之声,又宜高楼晚景明月清风破空透远,特异众乐,杖用黄檀、狗骨、花楸等木,须至干紧绝湿气而复柔腻,干取发越响亮,腻取战袤健举,棬用刚铁,铁当精炼,棬当至匀,若不刚则应條高下搊捩不停不匀,即鼓面缓急若琴徽之敁病矣。"(92)唐明皇最喜欢羯鼓,他说羯鼓是八音的领袖,别的乐器不能同它比较。

20. 南北朝及隋唐的歌曲与乐曲

第一类 雅乐

（一）梁 雅歌十二曲,梁武帝作。

（二）隋 清庙歌辞十二曲,李元操、卢思道、曹妙达等作。

（三）唐 雅乐十二和,祖孝孙作。

第二类 俗乐

（一）宋相和歌平调七曲,见王僧虔《燕乐技录》。

（二）宋相和歌清调六曲,见王僧虔《燕乐技录》。

（三）宋相和歌瑟调三十八曲,同上。

（四）宋相和歌楚调十曲,同上。

（五）梁白纻歌五曲,沈约作。

（六）梁述佛法十曲,梁武帝萧衍作。

（七）陈《黄鹂留》《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》、《堂堂》四曲,陈后主作。

（八）隋房内曲(地厚、天高)二首,隋高祖作。

（九）宋至隋清商曲八十四曲。

（十）隋西凉乐用五曲。

（十一）隋龟兹乐用二十曲。

（十二）隋天竺乐用二曲。

（十三）隋康国乐用四曲。

（十四）隋疏勒乐用二曲。

（十五）隋安国乐用三曲。

（十六）隋高丽乐用二曲。

（十七）隋礼毕乐用二曲。

（十八）唐太宗时有:《倾杯曲》、《乐社乐曲》、《英雄乐曲》、《黄骢叠曲》四曲,皆宫调。

（十九）唐高宗时有:《景云河清歌》、《庆善乐》、《破阵乐》、《承天乐》、《一戎大定乐》、《八紘同轨乐》、《夷美宾》曲七曲。

（廿十）唐玄宗时有:立部伎八曲((1)《安乐》、(2)《太平乐》、(3)《破阵乐》、(4)《庆善乐》、(5)《大定乐》、(6)《上元乐》、(7)《圣寿乐》、(8)《光圣乐》);坐部伎六曲((1)《燕乐》、(2)《长寿乐》、(3)《天授乐》、(4)《鸟歌万岁乐》、(5)《龙池乐》、(6)《小破阵乐》)。另有:《还京乐》、《文成曲》、《霓裳羽衣曲》、《元真道曲》、《大罗天曲》、《清上圣道曲》、《景云》、《九真》、《紫极》、《小长寿》、《承天乐》、《顺天乐》、《君臣相遇乐》、《荔枝香》、《梨园法曲》、《凉州》、《伊州》、《甘州》、《千秋节》二十曲。又有:羯鼓曲九十二曲

（曲名见南卓《羯鼓录》），唐玄宗作。

（廿一）唐代宗时有：《宝应长宁乐》《广平太一乐》二曲。

（廿二）唐德宗时有：《定难曲》、《中和乐》、《继天诞圣乐》、《孙武顺圣乐》四曲。

（廿三）唐武宗时有：《云韶法曲》（后改名《仙韶曲》）、《霓裳羽衣舞曲》二曲。

（廿四）唐文宗时有：《万斯年曲》。

（廿五）唐宣宗时有：《播皇猷曲》。

唐朝乐曲多用胡部乐队演奏，据《唐会要》说："自安乐以下每奏皆擂大鼓，同用龟兹乐，并立奏之（按：指立部伎八曲）。其《大定乐》加以金钲。惟《庆善乐》独用西凉乐，最为闲雅。"[93]关于坐部伎各曲，《唐会要》亦说："自《长寿乐》以下皆用龟兹乐。"[94]

又据《通典》及《唐会要》，唐朝有许多乐曲，本属外国乐曲，而改为中国曲名者，比如：《婆野娑》改为《九野欢》，《优婆师》改为《泛金波》，《耶婆色鸡》改为《司晨宝鸡》之类是也。即最著名之《霓裳羽衣》，亦是《婆罗门》曲所改。然则唐代诸乐杂用胡部的很多了。就是唐明皇所作九十二首羯鼓曲中过半数用外国曲名，当时在作曲上，受了外国的影响，亦可想见一斑。

21. 理论上的八十四调与唐代俗乐之二十八调

我国七声音阶的组织，根据《管子》的三分损益法，早已求得宫—徵—商—羽—角—变宫—变徵七个音来。《新唐书·礼乐志》说得更清楚[95]，它说："七声由浊至清，一、宫，二、商，三、角，四、变徵，五、徵，六、羽，七、变宫。"关于各音的距离，陈澧的《声律通考》亦说得很详细。他说："宫与商，商与角，角与变徵，徵与羽，羽与变宫，皆隔一律（即是一个大二度）；变徵与徵，变宫与宫，皆相连二律不隔也（即是一个小二度即半音）。"这就是中国第一种七声音的组织。用拉丁字母表示之如下（假定从 c 音起）：

c，	d，	e，	#f，⌒	g，	a，	b，⌒	c^1
宫，	商，	角，	变徵，	徵，	羽，	变宫，	宫

这个音阶叫"正宫调"，也叫"正黄钟宫"（荀勖称为正声调），与西洋寺院音阶第五种的 Lydian 调式相同。

到晋朝荀勖发明了十二篴（即今日之箫）制，同时又说明三种调式如下：

第一种叫正声调：

黄，太，姑，蕤，林，南，应，黄。
c，d，e，#f，g，a，b，c^1

即正宫调，西洋的 Lydian 相当；

第二种叫下徵调：

林，南，应，黄，太，姑，蕤，林
g，a，b，c^1，d^1，e^1，#f^1，g^1

即正徵调,西洋的 Lydian(大调)相当;

第三种叫清角调,

姑,蕤,林,南,应,黄,太,姑

e, #f, g, a, b, c¹, d¹, e¹

即姑洗角调,西洋的 Aeolian(小调)相当。

荀勖的篴制所论(见《宋书·律志》),虽然有这三种音阶,但事实上他却希望只用一种,因为第二种从林种起到第四音便觉得低了一律(即半音),所以他声明这个音是借用的;第三种从姑洗起到第三、第四、第六、第七,四个音均低了一律,所以他声明这四个音"非正"音,这都是因为六孔的箫笛不能把一种音阶吹成十二个调(这调字是指起调音 key—note,如 C 调、D 调之类)的原故。所以他按照十二律的度数,制成十二枝箫(古名篴),就是想把第一种音阶(正声调)吹成十二个调。但是根据陈澧的解释,理论上既有三种七声音阶,每一枝箫吹三种音阶,十二枝箫就可以吹出三十六个调。

后来梁武帝(萧衍)造了十二笛,每笛可吹七种音阶,便得八十四调。《旧五代史·乐志》载:"兵部尚书张昭等议曰:……梁武帝(民前 1410 年)素精音律,自造四通十二笛,以鼓八音;又引五正二变之音,旋相为宫,得八十四调。……"《隋书·音乐志》所载万宝常与郑译(北周末隋初时人,约在民前 1350——1320 年)所论之八十四调,皆在萧衍之后,他们的理论和方法,或间接从梁武帝传来,或彼此不谋而合。总之,中国的七种音阶,演成八十四调,确系在南北朝时候(民前 1410 年)发明的无疑。现在把这七种音阶的组织列下(有弧线处为半音):

甲
徵,羽,变宫,宫,商,角,变徵,徵
g, a, b, c¹, d¹, el, #f¹, g¹

乙
羽,变宫,宫,商,角,变徵,徵,羽
a, b, c¹, d¹, e¹, #f¹, g¹, a¹

丙
变宫,宫,商,角,变徵,徵,羽,变宫
b, c¹, d¹, e¹, #f¹, g¹, a¹, b¹

丁
宫,商,角,变徵,徵,羽,变宫,宫
c, d, e, #f, g, a, b, c¹

戊
商,角,变徵,徵,羽,变宫,宫
d, e, #f, g, a, b, c¹

已
角,变徵,徵,羽,变宫,宫,商,角
e, #f¹, g, a, b, c¹, d¹, e¹

庚 { 变徵,徵,羽,变宫,宫,商,角,变徵
　　 #f, g, a, b, c^1, d^1, e^1, $\#f^1$ }

上边七种调式之中,丁种成立最早,荀勗叫"正声调"(西洋的 Lydian 相当),其次成立的是甲、已两种,甲种荀勗叫"下徵调"(西洋的 Lonian 相当,即大音阶 major),已种荀勗叫"清角调"(西洋的 Aeolian 相当,即小音阶 minor),其余乙种与西洋之 Micolydian 相当,丙种与西洋之 Phrygian 相当,戊种与西洋之 Micolydian 相当,庚种与西洋之 Locrian(或名 Hyprphrygian)相当。

这七种调式每种在十二律上都可排成十二个调,7×12 便有八十四调(参看附录卅二至卅八页)[96],这八十四调发明之后一直到宋朝,改变了许多名目,读史的人若不细心比较考察,往往弄到头晕眼花,还是不得要领。这都是因那个时代未曾发明有键盘乐器之故。现在把八十四调分作 A,B,C,D,E,F,G,七个表,每表用五线谱排成十二个调(附录卅二至卅八页),左边是西洋调式名,右边是中国隋、唐、宋所用的调名,其中用:

a　表示梁、隋、唐三代的八十四调原名;

b　表示《新唐书·礼乐志》所载雅乐调名;

c　表示《新唐书·礼乐志》所载俗乐调名(《宋史·乐志》、蔡元定《燕乐书》、《辽史·乐志》及沈括《补笔谈》所载均用'C'表示);

d　表示《唐会要》所载的名目;

e　表示宋仁宗《景祐乐髓新经》所载名目;

f　表示张炎《词源》所用名目。

有括号的名目都是俗名而有错误的。这些名目应该一律删去不用,免致乱人耳目;至于括弧里有两个××号的,并不是名称,是一种解释,比如 A 表示第一个黄钟徵之后括弧内之"仲吕徵××",说明即是以仲吕为宫时的徵调,余可类推。

C 表括弧内……角的"角"字,就是变宫。《宋史·乐志》说:"以变宫为角";蔡元定《燕乐书》说:"闰为角"。所以《乐髓新经》所谓"角"也是"变宫";《词源》所谓"闰"就是"角",也就是"变宫"的意思

试从 A 到 G 表把各调的名称计算一下,除掉本来名目有八十四个之外,别的名称还有一百零二个,连括弧内的名目七十个(里头有三十六个有××号的是说明本名用的,有三十四个是俗工滥用名称),一共二百五十六个,平均每一种音阶有三十六七个名称,安得不令人心乱。其实括弧里头的一概可以删去;附表所列是预备给人检查用的,所以暂且一齐列入。

八十四个调之中,唐、宋、辽俗乐(燕乐)所用实际上也不过只有二十八调,就是宫声、商声、角声、羽声各七调(B、C、D、F 各表的 1,2,3,9,10,11,12 号)。其余五十六调,《景祐乐髓新经》同张炎的《词源》才把它们尽数列出。但是以理测之,当时并没有全用——尤其是变宫、变徵二十四调——不过姑备一格,以备参考罢了。

22. 结论

读了12到21款的记载,有三点很值得我们注意:第一,乐律的发展,由三分损益法的演进,一直到发明了十二平均律;第二,外国乐器与乐曲逐渐输入,到隋、唐而大盛;第三,隋、唐两代的大规模训练乐工。但是同时有一个最大缺点,我们应该记住的,就是:隋、唐的训练乐工太过偏于技术方面,对于乐工应有的普通常识完全不加以注意,只求技艺学好,就可出台表演,所以当时的乐谱完全没有留传下来。因为记谱是一种学问,不懂得乐理和没有正确的方法,就是勉强记下来,后人亦看不懂,而这些乐工,因为没有受过那种乐理的训练,就索性用背诵的法子去学习,不用记谱了。单说唐太宗和唐玄宗也作了不少乐曲,何以他们的曲子也没有留下来呢?这是很值得我们研究的一个问题。我们相信工尺谱在隋唐时候已经使用过了,也许修史者不把它当文字看,一律删去,不编入正史;也许当时士大夫排斥俗乐,视为郑声,尤其是乐工的教育太差,常常有缺德的事情闹出来,因此更为那些有教育的人们看不起,就把乐工所记载的东西,一概抹煞,而当时还没有发明印刷术,所以即使有些抄写的乐谱,日久亦必散失。这就是没有乐谱传下来的一个原因。

此外在中古时代还有一件事值得注意的,就是人们对于一字一音唱法的雅乐感觉太单调而生厌倦,逐渐趋向于新声。而所谓新声,当然一字不止唱一音,就是过门或衬音处也有许多变化,我们参看皮黄与昆曲的谱子,便可以明白。旧曲这种作法许之衡先生命名为"转腔法",对于雅乐每字唱几拍长的唱法,拟名为"拖音法"。[97]象这种每字拖长来唱(古之所谓"歌永言"),在乐曲中偶尔有一小段,还可以过得去,若是篇篇都是这样唱法,无怪乎魏文侯对子夏说:"吾端冕而听古乐,则唯恐卧;听郑卫之音,则不知倦。"(《乐记》第61节[98])可知当时郑卫音乐的音节已有许多变更。后来孟子见齐宣王时,齐宣王就对孟子讲:"寡人非能好先王之乐也,直好世俗之乐耳。"[99]所谓世俗之乐,也就是新音节或有花腔的调子的。可知当时俗乐已流行于王公贵人社会。又从子夏答魏文侯的:"……郑音好滥淫志,宋音燕女溺志,卫音趋数烦志,齐音敖辟乔志。……"(《乐记》第61节[100])几句话中,已经看出当时雅乐之外,各地俗乐已不少。但经儒家排斥之后,以至无从知道它的音节。(《论语》说:"恶郑声之乱雅乐也。"又说:"放郑声,远佞人。郑声淫,佞人殆。"[101]我们再往下研究去,《史记》载:"秦始皇平天下,六代庙乐唯《韶》《武》存焉。"可知其他已经散失。又说:"二世尤以郑卫之音为娱。"可知雅乐渐缺、俗乐渐盛了。《史记》又说:"汉兴,乐家有制氏,以雅乐声律,世世在太乐官。但能纪其铿锵鼓舞,而不能言其义。"又说:"高祖乐楚声。"[102]所谓楚声当然不是雅乐。《汉书·礼乐志》说:"武帝定郊祀之礼,……乃立乐府,采诗夜诵,有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉,多举司马相如等数十人,造为诗赋,略论律吕(这里当然变更古法了),以合八音之调,作十九章之歌。"[103]《李延年传》载:"延年善歌,为新变声,是时上方兴天地诸祠,欲造乐,令司马相如等作诗颂,延年辄承意弦歌,所造诗为之新声曲。"[104]《礼乐志》又载:"是时河间献王有雅材,亦以为治道非礼乐不成,因献所集雅乐。天子下大乐官(交给大乐官),常存,肄之,岁时以备数,然不常御,常御及郊庙,皆非雅声。"[105]单看上边所引几条已知汉朝所

奏多是俗乐调而非雅声。自从与西域及西南夷交通之后,并且大量输入胡乐器与胡曲,由汉而晋、南北朝直到隋、唐,达于极点。隋炀帝对于高雅的法曲,还嫌其声淡,曲终复加解音。所谓“解音”,就是今天的过门,与西洋的“cadenza”相似。炀帝虽然不懂音律,但极喜欢新声,令乐正白明达创作了许多新曲。隋代所立九部乐,独缺雅乐一部,就是名为中国旧乐之“清乐”,也掺杂外国乐器在内,唐朝的“燕乐”亦然。自从唐玄宗把音乐分为坐部伎与立部伎之后,令太常阅坐部不可教者隶立部,又不可教者乃习雅乐,他的遗弃雅乐可以想见。沈括《梦溪笔谈》说:“自唐天宝十三载,始诏法曲与胡部(外国乐队)合奏,自此乐奏全失古法。以先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部者为宴乐。”(106)坐部、立部既杂以龟兹、西凉乐舞,并且用来祀享郊庙。因此可知俗乐在唐玄宗时可谓盛到极点,雅乐简直置诸不闻不问了。当唐太宗时,祖孝孙奉命改作雅乐《十二和》,作成演奏给太宗听。当时颇有人想借这机会劝太宗复兴雅乐。“太宗谓侍臣曰‘古者圣人沿情以作乐,国之兴衰,未必由此。’御史大夫杜淹曰:‘陈将亡也,有《玉树后庭花》(曲名),齐将亡也,有《伴侣曲》,闻者悲泣,所谓亡国之音哀以思。以是观之,亦乐之所起。’帝曰:‘夫声之所感,各因人之哀乐,将亡之政其民苦,故闻以悲。今《玉树》、《伴侣》之曲尚存,为公奏之,知必不悲。’”(见《新唐书·礼乐志》)(107)唐太宗的见解,我们认为亦有理由。所谓亡国之音,应该由词句方面多负责任,器乐乐曲,或单独演奏曲调不唱歌词,于政治上影响是甚少的。

总之,人们的听官虽然比较其他官能稍为带些保守性,但还是喜欢新鲜的,求进步的。所以由周末至于隋、唐,音乐日趋于世俗化,——换一句话说,就是节奏与曲调日渐要求有变化——是一定不易之理。儒家太过泥古,动不动骂为郑声,肆意攻击,未免太不顾事实抹煞一切了。我想隋、唐两代俗乐未能流传下来,士大夫们也应当负一部分摧残的责任吧。

第三章　近古时代

(宋、元、明至清乾隆末年止,民前952~117年)

23. 乐谱的演进

讲到乐谱,无论中西在古代总是用字记谱。欧洲自Guido(民前约1000年)发明五线之后,记谱法才开始了一个新纪元。我国除:(一)律吕字谱,(二)宫商字谱,(三)工尺字谱,(四)宋俗乐字谱之外,还有琴、瑟、琵琶用的指法谱和板眼符号。

(一)律吕字谱　就是黄钟、大吕……等十二律吕的名称,也可以说是“音名字谱”。古代乐器幼稚,音域不大,故单用十二律名,或再加上清黄、清大、清太、清夹四名,便很够用。象朱熹《仪礼经传通解》所载《风雅十二诗谱》(据说是赵彦肃所传,即唐开元时乡饮酒礼所奏音乐的一部),还是用律吕名称记谱。这十二诗谱中前六首都是正宫调(即黄钟宫),后六首都是越调(即黄钟商,又名无射清商)。现在把第三首《皇皇者华》译成五线谱如下:
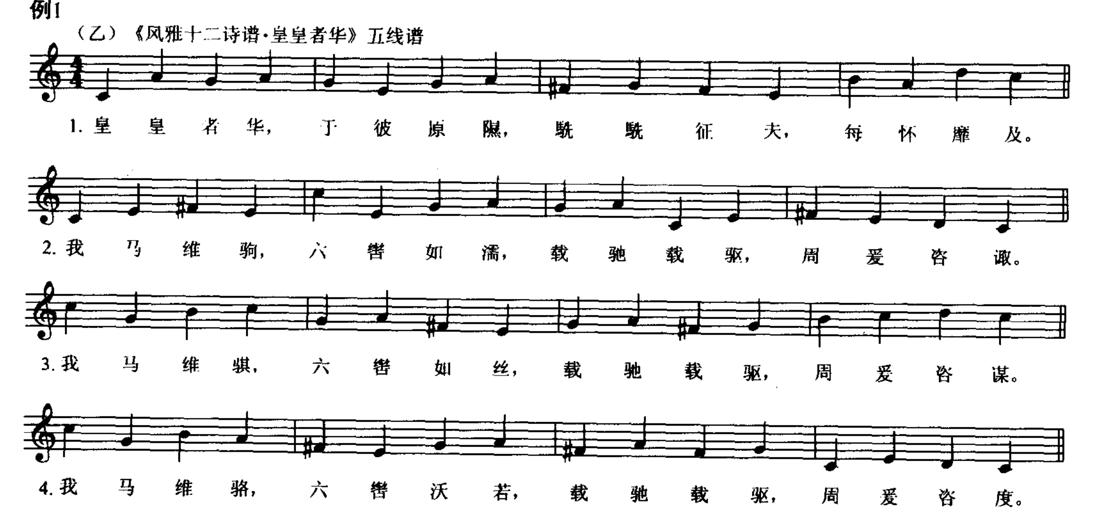
（附录卅九页，例1甲“原文”，例1乙“五线谱”。附录四十页，宋姜夔《越九歌》的第四首）[108]
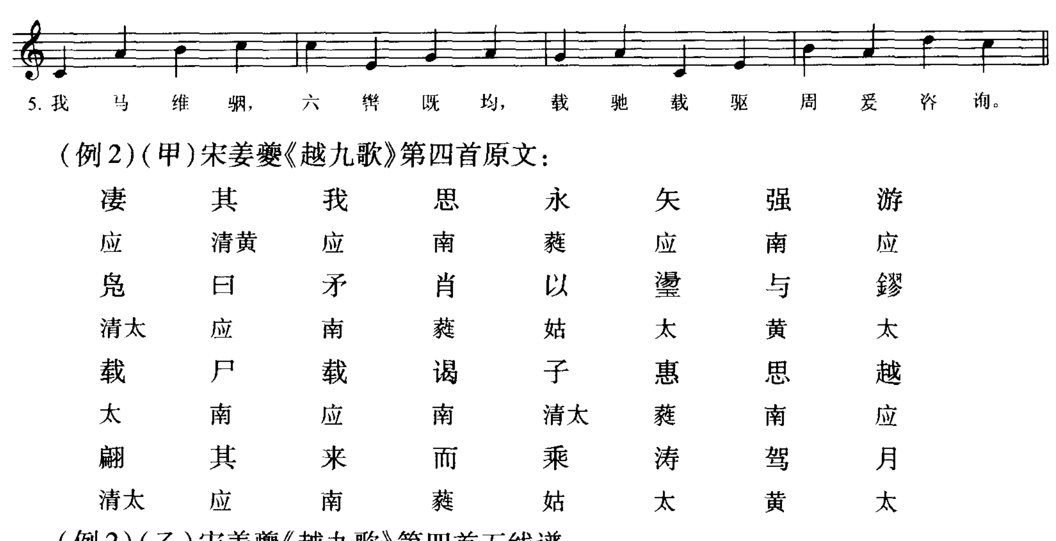
（例1）（甲）《风雅十二诗谱·皇皇者华》原文：

皇	皇	者	华	于	彼	原	隰
黄	南	林	南	林	姑	林	南
駪	駪	征	夫	每	怀	靡	及
蕤	林	蕤	姑	应	南	清太	清黄
我	马	维	驹	六	辔	如	濡
黄	姑	蕤	姑	清黄	姑	林	南
载	驰	载	驱	周	爰	咨	诹
林	南	黄	姑	蕤	姑	太	黄
我	马	维	骐	六	辔	如	丝
清黄	林	应	清黄	林	南	蕤	姑
载	驰	载	驱	周	爰	咨	谋
林	南	蕤	林	应	黄	清太	清黄
我	马	维	骆	六	辔	沃	若
清黄	林	应	南	蕤	姑	林	南
载	驰	载	驱	周	爰	咨	度
蕤	南	蕤	林	黄	姑	太	黄
我	马	维	骃	六	辔	既	均
黄	南	应	清黄	清黄	姑	林	南
载	驰	载	驱	周	爰	咨	询
林	南	黄	姑	应	南	清太	清黄

（例1）（乙）《风雅十二诗谱·皇皇者华》五线谱：

例1



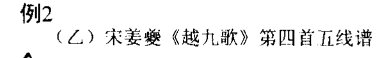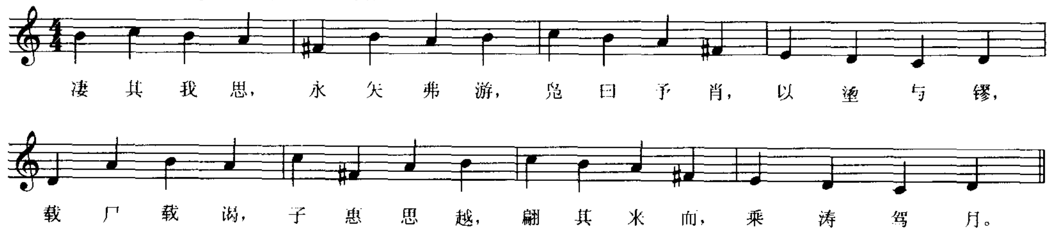


（例2）（甲）宋姜夔《越九歌》第四首原文：

凄	其	我	思	永	矢	强	游
应	清黄	应	南	蕤	应	南	应
皃	曰	矛	肖	以	鎏	与	鏐
清太	应	南	蕤	姑	太	黄	太
载	尸	载	谒	子	惠	思	越
太	南	应	南	清太	蕤	南	应
翩	其	来	而	乘	涛	驾	月
清太	应	南	蕤	姑	太	黄	太

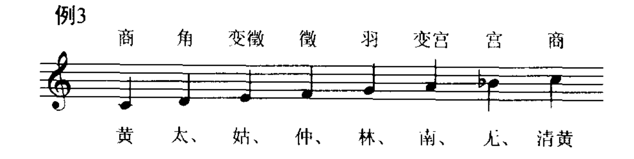
（例2）（乙）宋姜夔《越九歌》第四首五线谱：

例2
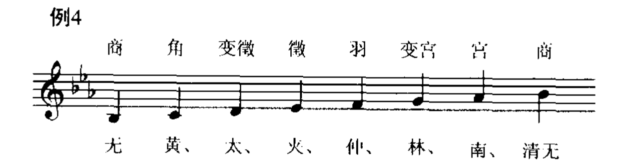




（二）宫商字谱　就是宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫七个音阶名。但是，它们的高度，要看用那一律为均方能决定。譬如说黄钟宫，就是以黄钟均的黄钟为宫音；但是假如说“无射商”，就有两个解释：（1）以无射均的商音做商声的第一音（即以黄钟音做商声的第一音）；



（2）是以无射音做商声的第一音。



因此常易使人误会，所以单独用宫商等字记谱是很少的，普通都是于律吕字之旁附注

宫商等字,教人一看就知那首曲用的是什么调式。

（三）工尺字谱　大概系在隋唐时所发明,但在历史上头一次在《辽史·乐志》才有记载,谓:“大乐声:各调之中,度曲协音,其声凡十曰:五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合”。[109]按:辽之大乐,是唐之遗声,因此推测工尺字谱起于唐时。当时大概用来记管色,而“管”在隋唐时各乐中不甚重要,所以新旧《唐书》对于这种字谱都没有记载,但到宋朝就已盛行,并且连半音都可以记出来。下例甲、是张炎《词源》所载记法;乙、是《宋史·乐志》所载记法;丙、是律吕名称对照:

(甲)	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	五	高五
(乙)	合	下四	上四	下一	上一	上	勾	尺	下工	上工	下凡	上凡	六下	五上	五	紧五
(丙)	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄清	大清	太清	夹清

因为吾国旧乐曲用半音阶作成的极少极少,后来为便利记歌曲起见,采用了十七声字谱,完全是用来记自然音阶(diatonic scale)的。这种记法又分作两种:(子)记高音部的,工尺字加“彳”旁,记低音部的加“亻”旁(见徐养原《管色考》);(丑)是近代所用,记高音部的工尺字加“亻”旁,记低音部的在末笔曳尾下垂,以示降下一倍之意。(寅)是宫商名称对照。(卯)是西乐音乐对照。

(子)	⿰彳工	⿰彳尺	⿰彳上	⿰彳乙	五	六	凡	工	尺	上	乙	四	合	⿰亻凡	仜	伬	仩
(丑)	仜	伬	仩	乙	五	六	凡	工	尺	上	一	四	合	凡	工	尺	上
(寅)	角	商	宫	变宫	羽	徵	变徵	角	商	宫	变宫	羽	徵	变徵	角	商	宫
(卯)	a^2	g^2	f^2	e^2	d^2	c^2	b^1	a^1	g^1	f^1	e^1	d^1	c^1	b	a	g	f

(上例假定以合为 c^1)

（四）指法谱　单独用指法记谱不用工尺字的指法,只有七弦琴曲是这样。但是隋唐时所记琴谱,最初还是用一种特别句子,说明如何弹法(参看附录四十页例5甲的1、3、5、7、9、11各行)[110]。杨时百先生说:这种古谱“宜作古书读,不宜作琴谱读;当以文字求声音,不当以声音求文字;当以声音合文字,不当以文字合声音;当于无文字中求声音,当于无文字中求文字。”[111]例5所举《幽兰》琴谱,是梁末时丘公所作(隋开皇十年卒于丹阳县,年九十七)。这谱原为唐抄本,前驻日黎蓴斋(庶昌)公使访得,回国时加入《古逸丛书》出版;杨时百先生于民前一年重刻《古逸丛书》时,遂将这谱逐渐译成减字谱。例5所举不过该谱头二句,2,4,6,8,10,12各行所记,即杨时百先生译成之减字谱。查琴谱之有减字谱,亦在唐朝初年。曹柔(唐初人)作有《减字指法》一卷其后赵耶利加以修正,另撰

有《琴叙谱》九卷、《弹琴手势谱》一卷（一名《琴指诀》）、《弹琴右手法》一卷、《胡笳五弄谱》五卷。赵耶利山东曹州济阴人（卒于唐贞观十三年，七十六岁），为当时著名的琴师。曹、赵所编减字谱我们未曾见过，但宋朝古琴减字谱，尚可在《姜白石道人歌曲》内看见数页（例8.附录四十二页）。(112)

此外，指法与工尺字并用的，当推近代的琵琶谱。据民前九十三年出版的《琵琶谱》，指法系由华秋蘋（文彬）所注。据华君言："（此项）指法向来只有手传，并无刻本。自余得此真传，特辑录之，以为指法之秘笺，公诸同好云。"(113)华君能将此秘法出版，抛弃旧乐师传统的自杀政策，真值得吾人敬佩，甚望后起者，大家能将所得秘诀一律公开，那么旧乐的整理更加容易入手了。

（五）宋俗乐字谱　这种俗乐字谱在张炎《词源》和姜夔所作歌曲中还可以看到，所记板眼或奏法因无人能看得懂，故无从说明。姑从姜夔作品举一例，以备参考。（附录四十一页，例6）(114)

下列是《词源》所载表示音名的俗乐字谱，（甲）是工尺字，（乙）是俗乐字谱，（丙）是律吕名对照：

（甲）	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	五	紧五	尖一	尖上	尖凡
（乙）	△	㋮	マ	㊀	一	ㄣ	ㇾ	ㅅ	⑦	㇇	㉄	儿	久	ㄢ	⑨	⑨	丨ㄅ	ㄣㄅ	ㅅㄢ
（丙）	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	清黄	清大	清太	清夹	清姑	清仲	清蕤

总之，这些俗字谱早就无人使用，不过姑且把它写出来，以备参考而已。据《隋志》载，隋萧吉撰有《乐谱集》二十卷（《唐志》作《乐谱集解》），《隋书·万宝常传》载：万宝常撰有乐谱六十四卷。(115)这两部大作内容如何无从推测，因为早已失传了。

（六）板眼符号　关于乐曲节拍问题，在张炎《词源》上卷之《讴曲旨要》及下卷之《拍眼》两篇早已论及，但除该书"管色应指字谱"载：

𠃊大（大住），力（小住），ㄦ（掣），ㄣ（折），人（大凡），Ⅵ（打）六个记号之外，并无很详细的说明。这里所谓"大住"、"小住"，大概是章末句末的底板；"掣"大约是掣板，即半拍的休止符。"折"字在《白石道人歌曲》卷一有"折字法"，说："篪、笛有折字。假如上折字下'无'字（指无射的'无'字），即其比'无'字微高（大约高半音，比如"夷，折字，无"，可译为$^{\flat}$A，B，$^{\flat}$B），余皆以下字为准（大约低半音，比如"姑，折字，姑"，可译为E，bE，$^{\natural}$E）。金、石、弦、匏无折字，取同声代之。"(116)至于"大凡"与"打"两记号，尚未知作何解法。宋朝留下来的节拍记号只有这些。到《九宫大成南北词宫谱》（乾隆十一年，民前166年编成，共五十册，内南曲2808首，北曲1670首）及《纳书楹曲谱》（叶怀庭编，前二十卷民前120年即乾隆五十七年出版，末四卷乾隆五十九出版，共二十四卷，内有南北曲五百四十四出，平均每出五首，亦有三千余首）两书出版之后，所载板眼符号颇详细，兹分别列于下：

- 板
  - 正板
    - (1) 头板(实板)点在字头,符号用、
    - (2) 腰板(掣板)点在腔之中间,符号用└(有时作半拍休止符用)
    - (3) 掣板(截板)划在腔尽处,符号用 -
  - 赠板
    - (4) 头赠板写在字旁或腔头,符号用 ×
    - (5) 腰赠板写在腔之中间,符号用 I×
    - (赠板记法《纳书楹曲谱》用的多)
- 眼
  - 1. 正眼(即第二拍),符号用□或○
  - 2. 彻眼(侧眼,腰眼。第二或第四拍用),符号用□或△
  - (注意:方眼系《九宫大成》所用。)

《九宫大成》曲谱总是两百年前的作品,其中有用宋词填谱的,有用《元人百种》及元散曲填谱的,虽然没有注明是何时所作,以我猜度总有一部分是宋、元人的作品吧。我们如想知道宋以后的作品的风味如何,非从事翻译此书不可。这里有一点注意的:就是这书内的南曲[117],表面上用了六宫(仙吕宫,中吕宫,正宫,黄钟宫,高宫,南吕宫)、六调(小石调,大石调,越调,高大石调,商调,双调)的名称,事实上并未用到上述的调式,用的只是五声音阶,事实上只有宫调(用“上”字收的)、商调(用“尺”字收的)、角调(用“工”字收的)五种。至于北曲,表面上亦有仙吕调,中吕调,南吕调,黄钟调,羽调,平调,大石角,越角,小石角,高大石角,双角,商角十二个调名(头六个属 Dorian 调式,第七至第十一个属 Aeolian 调式,末个是 Phrygian 调式),但事实上也并不如是。不过北曲所用七声音阶,有:(1)Lydian(用“上”字收的);(2)Dorian(用“四”字或“五”字收的);(3)Aeolian(用“工”字收的);(4)Ionian(用“合”字或“六”字收的);(5)Mixolydian(用“尺”字收的)五种。五种之中(1)、(2)两种用得最多,(3)、(5)两种较少些,Ionian 用得最少。这五种调式在北词里边都有用到,并不限定仙吕调那一卷单用 Dorian 调式,大石角那一卷单用 Aeolian 调式。因为乐工作谱时,本来就弄不清什么宫,什么调(大概因缺乏理论知识之故),只随便填上一个宫调名称就是了。至于各调所用工尺字的高低(Pitch),在《九宫大成》的凡例里边也略说了一下,就是:乙字调最低,上字调次之,五字调最高,六字调次之,工字调(即俗名小工调)居中,度曲者最喜用,因为便于高下的缘故。七调音高大约如下表:

(宫调)

五字调的“上”字(Fa)约等于 g^1　　林钟 $d^{1b}g^{1b}d^2$ = 南吕宫

六字调的“上”字(Fa)约等于 f^1　　仲吕 c^1 e^1 b^1 = 林钟宫

凡字调的“上”字(Fa)约等于 $^be^1$　　姑洗 b^be b^{b1} = 蕤宾宫

工字调的“上”字(Fa)约等于 d^1　　太簇 a $^bd^{1b}a^1$ = 姑洗宫

尺字调的“上”字(Fa)约等于 c^1　　黄钟 g ^bb $^\#f^1$ = 太簇宫
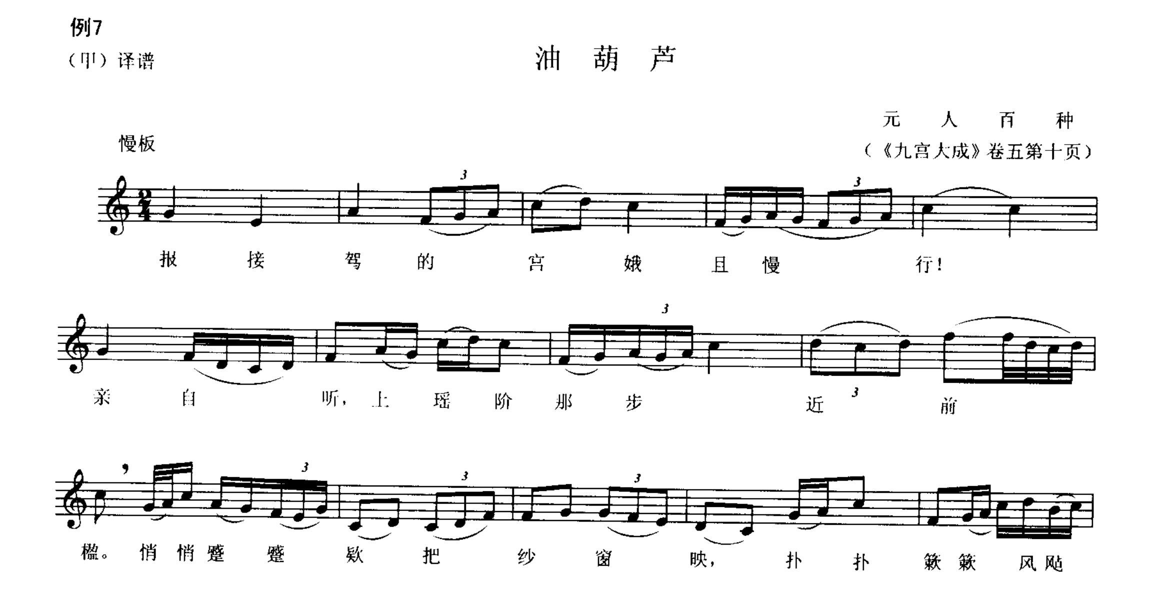
上字调的“上”字(Fa)约等于 $^bb^1$　　无射 f a e^1 = 黄钟宫
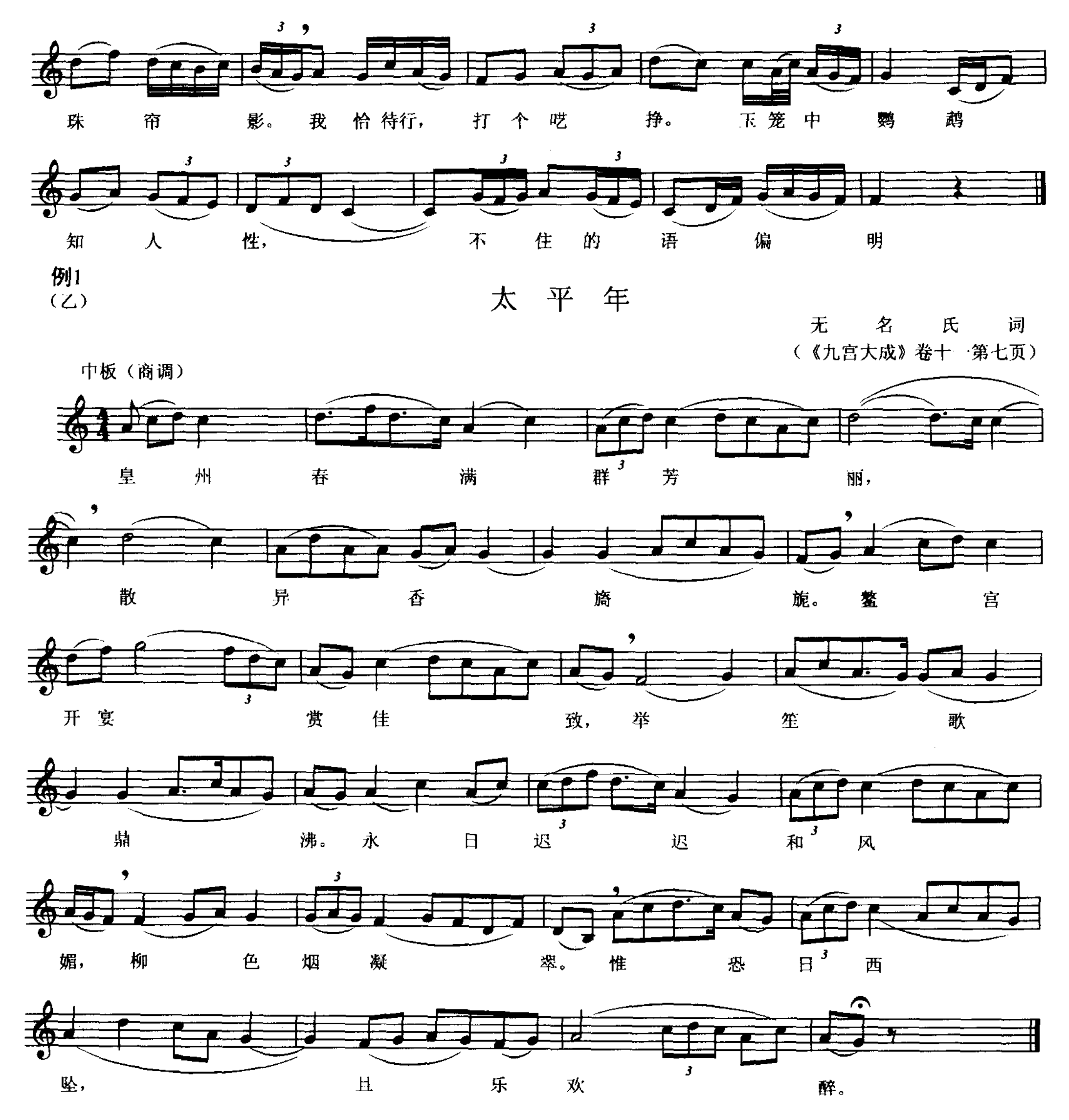
乙字调的“上”字(Fa)约等于 a　　南吕 e ^ba $^be^1$ = 应钟宫

但译谱时看音域如何,仍须随时斟酌。

照上边所讲七调,本应用七支不同调的笛子伴唱,或用一支能吹出半音阶的笛方合;但吾国笛师往往用一支小工调式的笛子来翻七调,好象在一个只有白键的键盘上要弹出a、b、c、d、e、f、g 七个大调出来——虽然在笛子上有一两处可以按半孔使其音降下半音——结果除C大调之外,没有一个对的。但据童斐《中乐寻源》(24页)说:"吾国的顾曲者,对于今笛翻调,并无不顺之嫌,盖耳与笛习,听官随器同讹矣。"[118] 假如听音乐的人要这样随便,吹错了几个音还不觉得,那么他的程度亦可想而知。我对于这问题想了好些时候,发现了他们的毛病,并不是不知道这笛子的音不够用,是因为他们:(一)缺乏理论的知识。他们的误会,是把"调"和"调式"两件事混在一起了。殊不知"调式"者组成音阶的形式也,共有七种;而"调"者,是每种调式可以排成十二个不同高低的"调"。上边所讲七调,是照七声宫调(f^1-f^2)在七个高低不同的音上排成七个调,并不是要排成七种调式,但事实上是排成七种调式了。(二)他们既知道用一支旧笛翻调的不对,而又没有能力去改良笛子,宁可将错就错,以讹传讹。即此可见吾国音乐的不振,系完全缺乏知识所致了。

所以现在我们译谱时,第一要看原谱音域如何。假如歌曲性质如何,假如歌曲性质宜于男声的不妨译低三四度;假如宜于女声的,不妨译高三四度;假如男女声都可用的,那么最好用c^1—f^2(合——仕)的音域。女声歌曲可以高到a^2(伍),男声歌曲可以低到f(上)。至于决定"调式"的法,暂时仍以结声为主,但须注意每曲结尾时是否完全结束,抑系暂时停顿(如每出戏中的一段之类);如系暂时停顿,就不能把结声来定调式了。所以译整套的曲谱时须特别注意。(参看王光祈《中国音乐史》上卷169-171页)(附录四十三页例7(丙)是例7(甲)的译谱(两拍子)。例9甲是商调四拍子的一个例。例10徵调的四拍子。例11、例12均是五声音阶羽调)[119]





24. 宋以后乐律的研究

(一) 宋蔡元定(民前777~714)的十八律论。

(二) 明朱载堉十二平均律(民前328~316,万历十二至廿四年)。

(以上两项参看王光祈《中国音乐史》上卷85~97页)

(三) 玄晔的十四律论

在朱载堉的《律吕精义内篇》第二卷曾经说过:"……以竹或笔管制黄钟之律一样二枚,截其一枚,分作两段,全律半律,各令一人吹之,声必不相合矣。此昭然可验也。又制大吕之律一样二枚,周径与黄钟同,截其一枚分作两段,全律半律,各令一人吹之,则亦不相合,而大吕半律,乃与黄钟全律相合,略差不远,是知所谓半律者皆下全律一律矣……。"(120)玄晔(康熙帝名)也有过同样的试验,在他著的《律吕正义》上编《审定十二

律吕五声二变》篇说:“间尝截竹为管,详审其音,黄钟之半律,不与黄钟合;而合黄钟者,为太簇之半律,则倍半相应之说,在弦音而非管音也明矣。又黄钟为宫,其徵声不应于林钟,而应于夷则,则三分损益宫下生徵之说,在弦度而非管律也明矣。”[121]

这句话就是玄晔要把一均改为十四律的动机。下面就是他改变为十四律的法子:

(1) 利用宫商字谱,每字分为清浊两部,代表十四调名。

(2) 用工、凡、合、四、一、上、尺七字,分为高低两名,代表十四音名。

(8) 于十二古律名之外,加多半黄、半大两律,补足十四律之律数。

律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	半黄	半大	半太
调名	宫声	清宫	商声	清商	角声	清角	变徵	清变徵	徵声	清徵	羽声	清羽	变宫	清变宫	少宫
音名	低工	高(丅)	低凡	高凡(凡)	低六(合)	高六	低五(四)	高五	低乙(一)	高乙	低上	高上	低尺(尺)	高尺(尸)	低工(仜)
古七音比较	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	少宫		
清七声全音阶	宫		商		角		变徵		徵		羽		变宫		清宫

据《律吕正义》上编《定黄钟纵长、体积、面幂、周、径》篇所讲,上边十四律系用“四率密律算式”[122]求得。《清朝续文献通考》(刘锦藻主编)称为“本朝独得之秘,亦古今算律最密之法。考古来律算,大都言其长度,或间及容积,数多偏执一端,从未有并纵长、体积、面幂、周、径推求详尽,纤悉无遗者。”[123](上述四率密律算式从略)

照这样看来好象很整齐的十四律(《清朝续文献通考》称为十四平均律),但是一方面又把黄钟长度古尺九寸,改算为今尺七寸二分九厘(《律吕正义·黄钟律分》篇说古尺系横黍度,今尺系纵黍度,即古尺今尺之比例,古尺十寸合今尺八寸一分,故 100:81 =90:72.9)[124],十二正律改算今尺长度,复加倍律半律各六种(各律数目参看王光祈《中国音乐史》上卷97页),教人看来又好象仍旧采用十二律,一方面用工尺字作音名,上乙之间与六凡之间向来用作记半音的,现在又变为记全音。凡此种种均极易引起误会。幸而这种理论并未颁行全国(最多不过适用于改造雅乐之管乐器与击乐器),否则乐律上又多一番纷乱了。

25. 宋朝的乐队与队舞

唐朝教坊停了一百多年之后,到宋太宗太平兴国二年(民前935年),参照唐朝制度,

复置教坊，分为燕乐、法曲、龟兹、鼓笛四部。《宋史·乐志》说："……其后平荆南得乐工三十二人，平西川，得一百三十九人，平江南得十六人，平太原得十九人，余藩臣所贡者八十三人，又太宗藩邸有七十一人。由是四方执艺之精者皆在籍（乐籍）中。"当时全国最优秀的乐师均集中于首都，音乐中心由长安移到汴梁。据《宋史·乐志》载，每逢春秋圣节三大宴，所奏乐曲有四十六首之多（秩序单有十九项，见附录四十六页。曲目从略）。[126]

宋朝春秋圣节三大宴秩序单

（1）（皇帝升坐，宰相进酒）廷中吹觱篥，以众乐和之（赐群臣酒，皆就坐）），宰相饮，作《倾杯酒乐》，百官饮，作《三台》。

（2）（皇帝再举杯，群臣立于席后）乐以歌起。

（3）同上（以次进食）。

（4）百戏皆作。

（5）如第2项。

（6）乐工致辞，继以诗一章，谓之"口号"，皆述德美及中外蹈咏之情（初致辞，群臣皆起听，辞毕，再拜）。

（7）合奏大曲。

（8）（皇上举酒）殿上独弹琵琶。

（9）小儿队舞，亦致辞以述德美。

（10）杂剧罢，皇帝起更衣（Interval）。

（11）（皇帝再坐举杯）殿上独吹笙。

（12）蹴踘。

（13）（皇上举酒）殿上独弹筝。

（14）女弟子队舞，亦致辞，如小儿队。

（15）杂剧。

（16）同第2项。

（17）奏鼓吹曲，或用"法曲"（乐队名），或用"龟兹"。

（18）同第2项。

（19）用角抵（角力）。

四部所用乐器如下：

（一）燕乐部：琵琶，箜篌，五弦琴，筝，笙，觱篥，笛，方响，羯鼓，杖鼓，拍板。

（二）法曲部：琵琶，箜篌，五弦，筝，笙，觱篥，笛，方响，拍板。

（三）龟兹部：觱篥，笛，羯鼓，腰鼓，揩鼓，鸡娄鼓，鼗鼓，拍板。

（四）鼓笛部：三色笛（？），杖鼓，拍板。

以上《乐志》[127]只记乐器名称，没有记人数。此外，还有"云韶部"，也是管弦乐的一种组织。据《文献通考》：云韶部八十人内：琵琶四人，筝四人，笙四人，觱篥八人，笛七人，

方响三人,杖鼓七人,羯鼓二人,大鼓二人,板四人(以上乐器);歌三人,杂剧二十四人,傀儡八人[128]。又有所谓"钧容直"也是军乐队的一种,所用乐器跟"云韶部"差不多,后来再把龟兹部乐器加人,愈见其盛。据《乐志》[129]载,"钧云直"所奏乐曲,大曲三十六首,鼓笛曲二十一首,其他乐曲还有许多。

上边列举各乐器,单独鼓笛部的"三色笛",不知是指那三种笛,史书并没有说明。[130]

乐舞历代都有的,不过《宋史·乐志》记得特别详细。宋朝总名为"队舞",跟西洋的 Ballet 差不多一样意思。宋朝队舞分小儿队及女弟子队两种;小儿队七十二人,女弟子队一百五十三人。因其服饰、编制与舞法不同,各有十种名称如下[131]:

小儿队	女弟子队
(1) 拓枝队	(1) 菩萨蛮队
(2) 剑器队	(2) 感化乐队
(3) 婆罗门队	(3) 抛球乐队
(4) 醉胡腾队	(4) 佳人剪牡丹队
(5) 诨臣万岁乐队	(5) 拂霓裳队
(6) 儿童感圣乐队	(6) 采莲队
(7) 玉兔浑脱队	(7) 风迎乐队
(8) 异域朝天队	(8) 菩萨献香花队
(9) 儿童解红队	(9) 彩云仙队
(10) 射雕回鹘队	(10) 打球乐队

26. 宋朝作曲盛况

自从五七言诗变为长短句之后,名家作品多谱成歌唱。这种风气到了宋朝越来越普遍,所以有人说:"有井水处都可以听到柳永的词。"假如没有人替他作谱,如何可以到处有人唱他的词呢?比如《词林海错》[132]所讲:"宋祁为学士,一日遇内家车子数辆于繁台不及避。车中有搴帘者曰:'此小宋也。'祁惊讶不已,为作《鹧鸪天》词云:'画谷雕轮狭路逢,一声肠断绣帘中,身无彩凤双飞翼,心有灵犀一点通。金作屋,玉为笼,车如流水马如龙,刘郎已恨蓬山远,更隔蓬山几万重。'传唱达禁中。……"[133]就可以证明当时做谱跟唱词风气的如何盛行了。

在这无数作曲者当中,在宋朝时候可称为作曲家的,太宗算是第一个。《宋史·乐志》说:"太宗洞晓音律,前后亲制大小曲及因旧曲创新声者三百九十曲。凡制大曲十八,曲破二十九,琵琶独弹曲破十五,小曲二百十七,因旧曲造新声者五十八(曲名从略),……若《宇宙贺皇恩》《降圣万年春》之类,皆藩邸所作(未登极时),以述太祖美德。诸曲多秘。……又民间做新声者甚众,而教坊不用也。"[134]

"至道元年(民前917年),(太宗)乃增作九弦琴、五弦阮,别造新谱三十七卷。"[135]计九弦琴一百五十九,五弦阮曲一百四十八(曲名从略)

《文献通考》说:"宋朝太宗皇帝……御制韶乐集中有《正声翻译字谱》,又令……任守

澄……花日新、何元善等注入唐来燕乐半字谱……。”[136]这些曲谱在太宗时好象没有演奏过，难道太宗也犯了普通乐工的毛病，不肯传授给人吗？但《乐志》已说过“诸曲多秘。”《玉海》载：“至道元元年十月……以新琴阮谱藏秘阁。”又“真宗大中祥符六年（民前899年）四月，诏以太宗所制曲名三百九十及九弦琴五弦阮谱变弦法，调、弄、操、引名共三百六十六，付史馆太乐局。”[137]这些乐曲后来到了宋仁宗乾兴元年（民前890年），始初演奏。《乐志》载：“太宗所制曲，乾兴以来通用之，凡新奏十七调，总四十八曲……其急慢诸曲几千数。”[138]可见当时乐曲的盛况了。

以上所讲各种乐曲之中，大曲比较最长。但大曲的组织从唐到宋已有许多改变。据《词品》说：“（唐人）诸曲调皆有词有声，而大曲又有‘艳’，有‘趋’，有‘乱’；……‘艳’在曲之前，‘趋’与‘乱’在曲之后。”[139]南宋王灼《碧鸡漫志》说：“凡大曲有散序，靸（ㄙㄚ），排遍，攧，正攧，入破，虚摧，实摧，滚，拍遍，歇，杀滚，始成一曲，此谓‘大遍’。而《凉州》排遍，予曾见一本，有二十四段，后世就大曲制词者，类从简省，而管弦家有不肯从首至尾吹弹，甚者学不能尽。”[140]宋朝是大曲最盛时代，史浩的《鄮峰真隐大曲》[141]是宋代大曲专书，有《采莲曲》很长，由“延遍”起，以下“攧遍”，“入破”，“衮遍”，“实催”，“衮”，“歇拍”，“煞衮”，共八段，每段一曲，同为“采莲”牌名，而句格俱不同；大概“延遍”、“攧遍”等名目，每段唱法不同，或唱慢板，或唱快板，或唱滚板；所谓“靸，虚催，实催，攧”等名，现在已无法确知其意义，但以意测之，宋朝的大曲，大概跟近代西洋的自由变体曲或Suite曲相似吧。

宋周密《齐东野语》说：“《混成集》修内司（宋内府之一机关，藏乐部谱籍者）所刊本，巨帙百余，古今歌词之谱，靡不备具，只大曲一类，凡数百解，它可知矣。然有谱无词者居半。《霓裳》一曲，共三十六段。尝闻紫霞翁（即杨缵，字守斋，累代为国戚，以通音律名）云：“幼日随其祖郡王曲宴禁中，太后令内人歌之，凡用三十人，每番十人奏，音极高妙。”[142]这样看来，宋朝的乐谱不独有专管的机关，并且已经出版了。我们希望日后访得这套《混成集》，可以详细研究一切。

27. 元、明、清之乐队及乐器

（一）元朝宴乐乐器：兴隆笙（即管风琴，详下节）琵琶，十三弦筝，火不思，胡琴，箜篌（二十四弦），敌人篥，龙笛，头管（七孔），笙（十三簧），箫（五孔），羌笛（如笛而长，三孔），方响，云璈，水盏，鼓，杖鼓，扎鼓（如杖鼓而小，左持而右击之），和鼓（如大鼓而小，左持而右击之），拍板，戏竹。除戏竹、拍板不算乐器外，共十九种。

此外尚有乐队四种，即：乐音王队，寿星队，礼乐队，说法队，每队又分作十小队，但所用乐器甚少。又，云和署所用乐器及乐工如下：戏竹二，排箫四，箫管二，龙笛二，板二，歌工四，琵琶二十，筝十六，箜篌十六，篥十六，方响八，头管二十八，龙笛二十八，杖鼓三十，大鼓二。安和署及天乐署所用乐器约如宴乐的半数（器名从略）。

（二）明朝的乐队有丹陛大乐（略名大乐）、太平清乐、侑食乐及女乐四种组织，其中以丹陛大乐及女乐规模最大，所用乐器如下表（见《明会典》）：

乐器名	箫	笙	笛	头管	篥	琵琶	二十弦	方响	鼓	杖鼓	拍板	总计
女乐	14	14	14	14	10	8	8	6	5	12	8	113
丹陛大乐	12	12	12	12	8	8	8	2	1	12	6	93

（三）前清的乐队有下列各种：

（甲）中和韶乐（完全雅乐性质）乐器有鎛钟，特磬，编钟，编磬，建鼓，琴，瑟，箫，排箫，笙，笛，埙，篪，柷，敔等。

（乙）丹陛大乐（在雅乐与宴乐之间者）乐器有大鼓二，方响二架，云锣二，杖鼓、拍板各一，箫二，笙、管、笛各四。

（丙）宴乐分为六部，（乾隆后分为九部）：

（1）清乐二部，每部乐器有笙、笛、管、云锣各二，杖鼓、手鼓、拍板各一。

（2）庆隆舞乐，乐器有琵琶、三弦各八，筝、奚琴各一，节拍各十六，另司抃（击掌为节）十六人。

（3）笳吹乐，乐器有笳、胡琴、筝、口琴各一。

（4）番部合乐，乐器有筝、琵琶、三弦、和不思、番部胡琴、二弦、月琴、提琴、轧筝、笙、管、笛、云锣、拍板各一。（以上3、4为蒙古乐）

（5）瓦尔喀部乐，乐器有觱篥、阮各四。

（6）回部乐，乐器有那噶喇鼓二，达卜鼓、哈尔扎克、喀尔奈、塞他尔、喇巴卜、巴拉满、苏尔奈各一。

（丁）军乐又分四部：

（1）铙吹乐：乐器有大铜角、小铜角、金口角各八，蒙古角、龙笛、平笛、管、笙各二；云锣、钹、行鼓各二；铜鼓、铜点各四。

（2）鼓吹大乐：乐器有金口角、大号、小号各八；笛四；管、笙各二；金钲；金钹、点、鼓、云锣各一。

（3）铙歌乐：乐器有金口角八，管、箫、笛、笙、篪各六；大铜角、小铜角、海笛各四；金、铙、钹、云锣、花腔鼓、得胜鼓各四；锣、铜鼓、小钹各二，另司铙歌二十人。

（4）凯歌乐：乐器有管十二；笛、笙、箫、云锣各四；钹、点、星、鍚、大钹、杖鼓各二，方响一，另司凯歌二人。[143]

现在把上边列举的乐器摘要说明一下：

（1）火不思这个乐器在中国音乐史上闹了一个大笑话。这乐器本出自西域（突厥），原名 Qopuz，原来只有一弦，传到俄国改为四弦，再经由匈奴传入中国。又译为“虎拨思”，清朝番部乐的“和必斯”亦即此器。但史家误认为王昭君为出塞后改造过的琵琶，因其形与原形不同，昭君骂为“浑不似”。其实“浑不似”也即是一种译音。可见修史者不懂外国文又不懂音乐的随便附会，胡说八道了。

（2）胡琴形略如火不思而大，卷颈龙首二弦，用弓拉奏，弓弦用马尾制，蒙古乐器也。

（3） 纂形如筝，七弦有柱，以竹击奏。

（4） 水盏用铜制十二个，用铁箸击奏。

（5） 明朝乐器的二十弦，大约是箜篌的一种，《明会典》载：大乐及东宫乐器均有箜篌而无二十弦，而丹陛大乐与女乐有二十弦而无箜篌，或同物异名亦未定。

（6） 三弦好象就是唐朝由骠国（今之缅甸）进贡来的龙首琵琶或云头琵琶。《新唐书·礼乐志》称："（该器）项长二尺六寸余，腹广六寸，二龙相向为首，有轸柱各三，弦随其数。两轸在项，一在颈，其覆形如狮子。云头琵琶，形如前，面饰虺皮，四面有牙钉，以云为首，轸上有花象品字，三弦，覆手皆饰虺皮，刻杆拨为舞昆仑状而彩饰之。"[144] 就上边记事看来，跟现在的三弦尺寸比较，似甚符合。

（7） 奚琴亦胡琴的一种，刳木为体，亦有二弦，用木杆系马尾拉奏。

（8） 番部胡琴用椰壳作槽，竹柄二弦，用竹弓系马尾于弦间拉奏。

（9） 提琴即四弦的胡琴。

（10） 轧筝似筝而小，十弦，用木轧奏。

（11） 觱篥，瓦尔喀部乐用的跟唐朝的不同。据《清会典图》载："觱篥芦管三孔，金口下哆。管长五寸三分七厘，径二分四厘九毫，金口长二寸三分二厘，上口内径称芦管外径，下口内径一寸七分四厘，中有小孔径九厘。管端开簧，簧口距管末四寸五分三厘。"[145] 这样看来跟西洋的 clarinet 有几分像，是单簧管乐器，不是双簧管乐器（oboe）。不过它的制法简单幼稚而已。所以我译西洋的 clarinet 就用这名称。

（12） 清笳吹用的"口琴"并不是今天流行的 harmonica。《清会典》载："口琴，用铁，一柄两股，中设一簧，柄长三分二厘四毫，股长二寸八分八厘。……簧长随股，末出股外，上曲七分二厘九毫。点以蜡珠，横衔其股于口，以指鼓簧，转舌嘘吹以取音"。[146]

（13）（14） 清回部乐器的那噶喇与达卜，均是鼓。

（15） 哈尔扎克是弓弦乐器。

（16） 喀尔奈，

（17） 塞他尔，

（18） 喇巴卜，均是弹弦乐器。

（19） 苏尔奈即琐呐，与

（20） 巴拉满，均是双簧管乐器。

28. 键盘乐器输入中国之经过[147]

29. 唐宋以来乐曲与剧乐之特点

古代雅乐每字唱一音，自汉以后逐渐改用转腔唱法，在第二章已经讲过。这种转腔唱法到了唐代，于每句或每半句之下，喜欢加些小过门，在隋唐时名为"和声"；若在曲之末尾，称为"解音"。元李冶《古今黈》说：广宁乐工，教之歌《渭城曲》。起二句，于第四字第七字下，以"喇哩离赖"为和声。后二句，于第四字第七字下，以"喇哩来离来"为和声。既而悟其非，乃改为起句不叠歌，以下每句叠歌。加以和声，故曰三叠曲。"[148] 又，王灼《碧

鸡漫志》说:"《杨柳枝》……亡隋之曲也。……隋有此曲,传至开元。……(白)乐天晚年,与刘梦得唱和此词。白云:'古歌旧曲君休听,听取新翻《杨柳枝》'。……刘梦得亦云:'请君莫奏前朝曲,听唱新翻《杨柳枝》'。……今黄钟商有《杨柳枝》曲,仍是七字四句诗,与刘、白及五代诸子所制并同。但每句下各增三字一句,此乃唐时和声。如《竹枝》、《渔父》,今皆有和声也。"(149)

这样看来,和声确是唐乐曲之特点,而所谓"和声",于句末或半句末加小过门,或叠唱句末三字,免至有过于单调之感。

下列各点为唐以后乐曲与剧乐的特色(据许之衡研究结果)(150):

(一) 唐乐曲以五言诗、七言诗为多,然亦有长短句。

(二) 所唱之曲多有叠。或全句叠,或叠每句末数字。

(三) 有和声。一句中和声不止一处。

(四) 慢板唱在前,快板唱在后,略似昆腔南曲之例;但最先唱散板,又似唱昆腔北曲之例。

(五) 宋代唱词与唱曲渐划分,而唱诗者绝少。

(六) 宋乐由大曲至南戏之变迁,杂剧关系极大。南戏确始于宋。宋宫本杂剧,全与后世相类,所异者多用一曲调到底。

(七) 金时院本盛行,元时盛行杂剧。

(八) 元杂剧有北曲,有南曲;今北曲留传,而南曲罕传。

(九) 元曲唱法注重弦乐,与昆曲注重笛者有异。

(十) 明初唱曲之法,与元代相去不远。北曲仍尚弦乐调,南曲则海盐、弋阳诸调盛行,皆字多腔少之调。

(十一) 自魏良辅(约在民前360年)创为昆腔,初时诸调多与相竞,后经文人提倡,始专尚昆腔。

(十二) 弋阳诸腔流于各省,变化不知凡几。

(十三) 乱弹最晚兴(在乾隆间,民前约150年),今几风靡全国,而记载甚少。

总之,唐宋以后乐曲内容的组织,从来没有系统的记载,上列各点不过略举其大要而已。宋朝乐谱除《混成集》外,据方成培《词尘》说,还有《乐府大全》、张镃《行在谱》、王洙《古今乐律通谱》,但都不容易访得。自从《九宫大成南北词宫谱》及《纳书楹曲谱》编成之后,吾人已经有些依据,可以追寻研究元、明乐曲的组织;自从昆曲产生之后,曲谱记法逐渐严密,可惜一般文人不知用音乐来帮助词句的表情,反以字音平上去入为主体,而令乐工依照四声填谱,结果常教词句失去轻重律的所在,而又不能表出其应表之情来。因为用一个词牌,可以作成悲、喜、忧、怨四首不同性质的词,而其每字的平仄可以四首一样,假如单独依照平上去入填谱,不顾每首词的主旨,那么填一个谱,便可以唱出四首不同性质的词,试问如此唱来可以表出悲、喜、忧、怨四首感情否?所以昆曲虽然记谱法比较细密,词句高雅,但因为表情不得宜,结果终受社会的淘汰了。

30. 结论

读完了第三章,可以得到下列各要点:

(一) 宋以后较之隋唐更趋向于俗乐,元明两代更大量采用外国乐器。

(二) 在乐律方面虽有朱载堉发明十二平均律,但始终没有实行。

(三) 外国乐器虽采用了许多,但并未见有何发展它与改良它的事实。

(四) 宋代乐曲虽多,但受了"秘而不传"习惯的影响,故虽有一部分已经刊行,仍未见留传下来。

(五) 在五线谱与键盘乐器未传来之前,乐曲的和声只有向纵的方面发展,而没有横的和声。

(六) 键盘乐器及五线谱输入中国之后,因为只在宫廷保存与一、二教堂的使用,所以虽输入了此二物与未输入无甚分别。

细观以上各点我们可以得到几种教训,就是:(一)想音乐的兴盛非有正式音乐教育机关不可,象教坊那种制度是断不能令音乐作有系统的学习的。(二)想音乐普及必须从中、小学入手,才易培养成一个好的音乐基础。(三)想得到良好的音乐教员,必须在音乐院或音乐师范科时教以适当的音乐理论、优良的技术与丰富的常识。(四)想音乐深入于民众,必须常举行各种公开演奏会、大合唱、音乐比赛及多发刊音乐刊物。(五)想得到特殊的作曲或技术的人才,必须注意培养音乐天才,不要教他们耽搁了光阴。(六)想得到超等的音乐作品,须常用悬赏征求之法。

以上六点我国历代均未有实行过,无怪乎这个古文化之邦——尤其号称礼乐之邦——到了最近几乎成为无乐之国了。

问题(二)

(1) 中古时代研究音律的以哪几个人最著名?

(2) 何承天的平均律是如何成立的?

(3) 头一次输入中国的胡乐器是什么? 是何人带回来的?

(4) 箜篌分本国制与外国制两种,其区别如何?

(5) 琵琶与秦汉子的分别在何处?

(6) 琵琶、箜篌之外,中古时代的弦乐器还有什么?

(7) 刘焯的十二等差律是否平均律?

(8) 试举隋唐九部乐的名称?

(9) 什么叫坐部伎与立部伎?

(10) 唐朝的十部乐比隋朝多了哪一种?

(11) 试列举西域传来的重要乐器。

(12) 隋唐的觱篥与清初的觱篥有何分别?

(13) 阮与月琴有何分别?

(14) 八十四调实际只有七种调式,试述其名称及组织法。

(15) 假定黄钟音是 C^1,那么下列各调应用什么调号?

(一) 以南吕为宫的正宫调。

(二) 以夷则为商的正商调。

(三) 以姑洗为羽的正平调。

(四) 以无射为角的正角调。

(五) 以蕤宾为徵的正徵调。

(16) 从汉以后吾国音乐发生一种什么倾向? 试详言之。

(17) 吾国乐谱大约可分几种?

(18) 近代所用工尺字谱与西乐音名对照表如何?

(19) 板与眼的分别如何?

(20) 俗工翻七调是那样翻法? 其错误在何处?

(21) 朱载堉的十二平均律是如何成立的?

(22) 康熙的十四律论有什么意义?

(23) 平均律比较不平均律的长处如何?

(24) 中古称为作曲家的是谁? 他有何重要作品?

(25) 有弓弦乐器何时输入中国的?

(26) 何以键盘乐器与五线谱输入中国后,吾国音乐毫未受其影响?

(27) 昆曲的长处在哪里?

(28) 大风琴的输入中国在何时? 从前用的什么名称?

(29) 钢琴以前到中国的有几个名称?

(30) 三弦是中国乐器,抑是外国来的呢?

---

* 本篇为作者于1938年9月在国立音乐专科学校开设"旧乐沿革"讲座所编写的教材,原有音专油印本,佚失待访,今据上海音乐学院所藏作者手稿整理校录。此手稿正文以钢笔字横行草写在25×20=500字的稿纸上,每页中缝书"旧乐沿革",页码编至六十二,中有错乱,实际共五十页;另有十五散页,其中有中缝书"旧乐沿革附录"的三页(第二十九页、三十、四十六页)其余无标记与页码,均为配合正文的图表、谱例与书目等,因缺页过多,有的且属尚未写定的草稿,故无法按原貌作为正文附录刊出,现仅择其中尚属完整者分别辑入相应正文项下。其他有关原稿缺佚和整理校录事项,见随文注释。鉴于本篇原稿的上述情况,编者尽可能对其中大量引自中国古籍的原文出处作了核对和注释,但仍有若干引文有待查考,容待今后弥补。

(1)(2) 卫聚贤为考古学家,时任"吴越史地研究会"(蔡元培为会长)总干事。他所著《中国考古学史》,为"中国文化史丛书"之一种,1937年2月商务印书馆初版。

(3) 指秦始皇三十四年(公元前213年)发生的"焚书坑儒"事件。

(4) 以上引文见《尚书》卷一"舜典"第二(四部丛刊本11页。为方便阅读,以下凡作者引文,均加注原书卷数、篇名及今通行刊本页数)。

(5) 同上,卷二"益稷"篇(20至21页)

(6) 作者手稿在以下未附表。在手稿散页中,有四页分别标以"古代弦乐器"(列二十五弦瑟、五弦瑟、十五弦瑟、二十三弦瑟、五弦琴、大琴、大瑟等名目)、"古代吹乐器"(列笙簧、苓管、埙、篪、笙、箫、管、竽、篴、籥、豳籥、笆等名目)和"古代击乐器"(列钟、鞞、鞀、磬、柷敔、搏拊、镛、棟、悬鼓、编钟、颂磬、笙磬、牍、铙、应、相、雅、土鼓、缶、鼛、贲鼓、晋鼓、鼍鼓、应鼓、围、鉦、椌楬、錞、雷鼓——鼖、灵鼓——鼖、路鼓——鼖、錞——錞于等名目),在大部分乐器名目下开列有何时何人所作、见于何书记载和形制等,也有若干乐器仅列名目而未加任何说明。鉴于此四散页的上述情况,此处"附表"不能按其刊出,故从阙。

(7) 指《孔子家语》,以下引文见该书卷八"辨乐解第三十五"(四部丛刊本88页)。

(8)(9) 引文见《尚书大传》卷一下"虞夏传"(四部丛刊本21、22页)。

(10) 见《礼记》卷十一"乐记第十九·乐本篇二"(《乐记》吉联抗译注本4页。以下以"吉本"简称《乐记》吉联抗译注本)。

(11) 作者手稿自本节起标明为"5",但其前自"1"至"4",在手稿上未曾标出。

(12) 见注释(4)(16页)。

(13) 同注释(8)(9)(22页)。

(14) 同上,卷二"皋陶谟"(26页)。

(15) 以上引文见《吕氏春秋》卷五"古乐篇"(四部丛刊本32页)。

(16) 作者手稿在本节列目后未著文字。可参看作者《中国历代音乐沿革概略》(上)一文有关内容。

(17) 见《周礼》卷第十一"冬官考工记第六"(四部丛刊本209页)。

(18) 作者手稿在以下草绘"周盘云钟(一)"示意图,并注:"此处抄《西清古鉴》廿五页,但除十八个'枚'外,不必画花纹"(系作者给抄稿者的提示)。关于"凫氏钟"的记载见《周礼》卷第十一"冬官考工记第六"(同上书211页与212页)。

(19) 见同上书卷第十二"冬官考工记下"(218页)。

(20) 作者手稿在以下留空白,拟画插图,并注:"此处抄笙磬图(甲)"、"此处抄颂磬图(乙)"。

(21) 以上记载见《尚书》卷三"禹贡第一"(同注(4)书第19至22页)。

(22) 见《风俗通义》卷六"声音第六·管"(四部丛刊本45至46页)及《周礼》卷第六"春官宗伯下·小师(郑玄注)"(四部丛刊本111页)。

(23) 见《尔雅》卷五"释乐第七"郭璞注(十三经注疏本193页)。

(24) 见《礼记》卷第三十一"明堂位第十四"(十三经注疏本1389页)。

(25) 同注释(23)之邢昺疏(192至193页)。

(26) 见陈旸《乐书》卷一百四十一"乐图论·俗部·八音·丝之属"。

(27) 参看《文献通考》卷一三七"乐十"(万有文库十通本"考"1213页)。

(28) 据《朱子大全集》卷七十,原文为:"夫二南正风,房中之乐也,乡乐也。二雅之正,朝廷之乐也。商、周之颂,宗庙之乐也。"

(29) 郑樵之说见其《六经奥论》,原文未见(《六经奥论》辑入《通志堂经解》、《经学五种》等书,待查)。

(30) 见《汉书》卷三十"艺文志第十"(中华书局点校本1755页)。

(31) 指宋代僧居月(亦称释居月)所撰《琴曲谱录》一卷,见《说郛》宛委山堂本弓一百。

(32) 本节作者手稿在以下未著文字。本篇有关乐律各节,在作者手稿中大都写明参看王光祈《中国音乐史》有关内容而未著文字,以下不再加注。

(33) 以下关于伶州鸠答问的引述,见《国语·周语下第三》(吉联杭《春秋战国音乐史料》辑译本47页)。由于作者对引述原文作了节略与诠释,故编者略去了作者手稿上的引述号。以下相同情况不再说明。

(34) 以上引文见《白虎通》卷二"礼乐"(四部丛刊本20页)。

(35)《乐记》分节各种刊本多有歧异,作者对《乐记》的分节编号所据何本待考。以下按"吉本"注明每段引文的篇名、节序及页数。

(36) 见"乐化篇一"("吉本"36至37页)。

(37) 见《礼记》卷一"曲礼下第三"(四部备要《礼记郑注》本12页。

(38) 同注释(34)(21页)。

(39) "乐化篇"三("吉本"38页)。

(40) 同上(39页)。

(41) "乐论篇"二("吉本"10页)。

(42) "乐本篇"三("吉本"3页)。

(43) 同上(7页)。

(44) "乐论篇"三("吉本"22页)。

(45) "乐论篇"四("吉本"13页)。

(46) (47)"乐礼篇"一("吉本"16页)。

(48) "乐礼篇"二("吉本"17页)。

(49) 同上(18页)。

(50) "乐论篇"三("吉本"11页)。

(51) "乐象篇"二("吉本"28页)。

(52) "乐礼篇"三("吉本"18~19页)。

(53) "乐情篇"一、二("吉本"33~34页)。

(54) "乐象篇"三("吉本"29~30页)。

(55) 以下据作者"旧乐沿革附录"手稿第三十一页辑录。所列"晋荀勖制的十二笛度表"内容,据《晋书》卷十六、志六、律历上(中华书局点校本480~486页)。

(56) 见《史记》卷八《高祖本纪第八》(中华书局点校本389、393页)。

(57) 同上卷二十四、乐书第二(1178页)。

(58) 以上两处引文见《汉书》卷二十二、礼乐志第二(中华书局点校本1045页)。

(59) 见《汉书》卷九十三、佞幸传第六十三(同上刊本3725页)。

(60) 见《晋书》卷二十三、志十三、乐下(中华书局点校本715~716页)。

(61) 见《隋书》卷十三、志第八、音乐上(中华书局点校本287页)。

(62) 见《文献通考》卷一三七、乐十(万有文库十通本"考"1219页)。

(63) 见《风俗通义》卷六"声音·筝"(四部丛刊本48页)。原文作:"筝,五弦筑身也。今并、凉二州筝形如瑟……"。

(64) 以上自傅元《琵琶赋》起引文,转引文自《文献通考》卷一三七、乐十(万有文库十通本"考"

1215 页)。

(65) 同上("考 1218 页")。

(66) 见《通典》卷一四四、乐四(万有文库十通本"典"753 页)。

(67) 同上,("典"752 页)。

(68) 见《文献通考》,卷一三七、乐十(万有文库十通本"考"1216 页)。

(69) 同上,卷一三八、乐十一("考"1225 页)。

(70) 见《东京梦华录》卷之十"驾诣郊坛行礼"(中华书局"中国古代都城资料选刊"本 243 页)。

(71) 见《乐书》卷一四九"乐图论·俗部·八音·竹之属"。

(72) 见《文选》卷十八"马季良(融)《长笛赋》一首"(四部备要本 184~185 页)。

(73) 见《通志》卷四十九、乐一(万有文库十通本"志"635 页)。

(74) 同上("志"628 页)。

(75) 以上引文见《文献通考》(作者手稿误作《通志》)卷一四一、乐十四(万有文库本"考"1247 页)。

(76) 见《隋书》卷十五、志第十、音乐下(中华书局点校本 373 至 374 页)。

(77) 同上(380~381 页)。

(78) 同上,卷六十七、列传三十二《裴蕴传》(1574~1575 页)。

(79) 同上,卷十三、志第八、音乐上(287 页)。

(80) 见《新唐书》卷二十二、志第十二、礼乐十二(中华书局点校本 476 页)。

(81) 同上,卷四十八、志三十八、百官三(1244 页)。

(82) 同上,卷二十二、志十二、礼乐十二(475~476 页)。

(83) 见《旧唐书》卷二十八、志第八、音乐一(中华书局点校本 1051 至 1052 页)。

(84) 同注释(80)书,卷二十二、志第十二、礼乐十二(477 页)。

(85) 同上(478 页)。

(86) 同上,卷二十三下、志第十三下,仪卫下(510 页)。

(87) 见《乐书》卷一百三十"乐图论·胡部·八音、竹之属"。

(88) 见《文献通考》卷一三七、乐十(万有文库十通本"考"1215 页)。

(89) 见《乐书》卷一三四"乐图论·俗部·八音·金之属中"。

(90) 以上据《文献通考》卷一三四、乐七(万有文库十通本"考"1195 页)。

(91) 见《通志》卷五十·乐二(万有文库十通本"志"641 页。原文次序与引述不同)。

(92) 见《羯鼓录》(丛书集成本 3 至 4 页)。

(93)(94) 见《唐会要》卷三十三、燕乐下(丛书集成本 609 页)。

(95) 自此句起至本节结束,内容和文字与作者《古今中西音阶概说》一文"(四)七声音阶(丙)中国的八十四调说(丁)名目繁多的八十四调"基本相同,可相互参看。有关引文注释见前文。

(96) 作者"旧乐沿革附录"手稿卅二至卅八页已佚,仅存未经写定的草稿六散页。以下提到的"八十四调 A、B、C、D、E、F、G 七个表",可参看作者《古今中西音阶概说》一文最后所附同样内容的谱例及说明。

(97) "转腔法"、"拖音法"之说,见许之衡《中国音乐小史》(1930 年 4 月商务印书馆初版)第四章"雅乐与俗乐之原理"。

(98)《乐记》"魏文侯"篇("吉本"42页)。

(99) 见《孟子》"梁惠王章句下"(十三经注疏本卷第二上67页)。

(100) 同注(98)(44页)。

(101) 见《论语》卷十七"阳货第十七"及卷十五"卫灵公第十五"(十三经注疏本398页、352页)。

(102) 以上引文见《汉书》(作者误为《史记》)卷二十二、礼乐志第二(中华书局点校本1043页)。

(103) 同注释(58)。

(104) 同注释(59)。

(105) 同上,卷二十二、礼乐第二(1071页)。

(106) 见《梦溪笔谈》卷五、乐律一(丛书集成本30页)。

(107) 见《新唐书》卷二十一、礼乐十一(中华书局点校本461页)。

(108) 作者"旧乐沿革附录"三十九、四十页已佚,仅存作者手绘的《皇皇者华》和《越九歌》第四首五线谱译谱一页(同页并有用于"宫商字谱"项下的谱例3、4两则)。今按作者提示,从《风雅十二诗谱》(白石道人歌曲》抄录原谱(改为横行排列),与作者译谱相配合,补齐谱例。

(109) 见《辽史》卷五十四、志二十三、乐志(中华书局点校本891页)。

(110) 作者"旧乐沿革附录"手稿四十页已佚。此处例5甲可参看《碣石调幽兰谱》(古逸丛书影印本),以及杨时百《琴学丛书》卷九"琴谱一",《幽兰减字谱》、卷十"琴谱二"《幽兰双行谱》。

(111) 引文见杨时百《琴学丛书》卷九"琴谱一"《幽兰例言》。

(112) 作者"旧乐沿革附录"四十二页已佚。此处例8可参看《白石道人歌曲》卷一"琴曲一首《古怨》"。

(113) 引文见华秋苹《琵琶谱》(光绪丙子文林书局刊本)卷一"左右手指讳号图"。

(114) 作者"旧乐沿革附录"手稿四十一页已佚。此处例6可参看《白石道人歌曲》卷二、三、四所载注有俗字谱各歌。

(115) 见《隋书》卷三十二、志二十七、经籍一,及卷七十八、列传四十三、艺术《万宝常传》(中华书局点校本926至928页、1783页)。

(116) 引文见《白石道人歌曲》卷一10至11页。

(117) 自此句起至本段末"仍须随时斟酌"句,内容及文字与作者《九宫大成所用的音阶》一文基本相同,可相互参看。

(118) 引文见童斐《中乐寻源》卷上"第四章乐器·管之属·笛"(商务印书馆1935年5月版),原文作"然今笛翻调,听者并无不顺之嫌,则耳与笛习,听官随器同讹矣",与作者所据版本之文字略有不同。

(119) 作者"旧乐沿革附录"手稿四十三页已佚,仅存标有例7(甲)例9(乙)的五线谱译谱一页,抄录于下供参考。

(120) 见《律吕精义内篇》卷之二"不取围经皆同第五之上"(《乐律全书》明刊本第三十一页)。

(121) 引文见《律吕正义》上编卷一(万有文库本51页)。

(122) 同上(21页)。

(123) 见《清朝续文献通考》卷一九〇、乐三(万有文库十通本"考"9365页)。

(124) 同注释(121)(18~19页)。

(125) 见《宋史》卷一四三、志九十五、乐十七(中华书局点校本3347至3348页)。

(126) 以下据作者"旧乐沿革附录"手稿四十六页抄录。"秩序单"内容见同上书(3348页)。

(127) 指《宋史·乐志》。以上所述见《宋史》卷一四三、志九十五、乐十七(同上书3349页)。

(128) 见《文献通考》卷一四六、乐十九(万有文库十通本"考"1284 页)。

(129) 同注释(125)(3360 页)。

(130) 据《宋史》中华书局点校本 3349 页,此处作:"鼓笛部,乐用三色:笛、杖鼓、拍板"。所谓"三色笛",当因原书无标点,故有不同的理解。

(131) 以下内容据《宋史》卷一四二、志九十五、乐十七(中华书局点校本 3350 页)。

(132)(133)《词林海错》待查。此处引文内容最早见于宋代黄昇(号花庵词客)所辑《花庵词选》。该书前十卷以《唐宋诸贤绝妙词选》之名辑入四部丛刊,其卷三"宋子京(名祁)·鹧鸪天"项下载:"子京过繁台街,逢内家车子,有褰帘者曰小宋也。子京归遂作此词,都下传唱,达于禁中"。

(134) 引文见《宋史》卷一四二、志九十五、乐十七(中华书局点校本第 3351 ~ 3356)。

(135) 同上,卷一二六、志七十九、乐一(2944 页)。

(136) 见《文献通考》卷一三七、乐十(万有文库十通本"考"1213 页)。

(137) 见《玉海》卷一一〇"音乐·乐器·唐阮咸"(《中国古代音乐史料辑要》影印本 664 页)及卷一〇五"音乐·乐三·祥符龙图阁太宗圣制曲名"(同书 576 页)。

(138) 见《宋史》卷一四二、志九十五、乐十七(中华书局点校本 3356 页)。

(139) 见《词品》卷一"乐曲名解"(词话丛编本 434 至 435 页)。

(140) 见《碧鸡漫志》卷第三("中国古典戏曲论著集成本"一之 131 页)。

(141) 宋代史浩(1106 ~ 1194)所撰《鄮峰真隐大曲》二卷,见《彊村丛书》(1922 年归安朱氏刊本),以下所述《采莲曲》,见该书卷一。

(142) 见《齐东野语》卷十"混成集"(唐宋史料笔记丛刊本 187 页)。

(143) 作者手稿在以下有未写定的草稿如下:

一之 B　德胜舞　乐器同一之 A(队舞)

三　朝鲜乐

六　番部乐

七　廓乐喀部　乐器用萨朗济、丹布拉、达拉、达布拉各一,公古哩四

八　安南乐　乐器用安南之丐哨二、丐鼓、丐拍、丐弹弦子、丐弹胡琴、丐弹双韵、丐弹琵琶、丐三音锣各一

九　缅甸乐器

(144) 引文见《新唐书》卷二百二十二下、列传第一百四十七下、南蛮下(中华书局点校本 6312 页)。作者误记为"礼乐志"。

(145) 引文见《钦定大清会典图》卷四十三、乐十三、乐器八。

(146) 同上,卷四十,乐十、乐器五。

(147) 本节内容与文字,与作者《键盘乐器输入中国考》一文完全相同。本节存目不录,请参看该文。

(148) 以上引述据元代李冶著《敬斋古今黈》卷七、集部四十二条(丛书集成本 89 至 90 页)。作者在此处是对该条原文的简略综述。

(149) 以上引文见《碧鸡漫志》郑第五(同注释(140)书 148 页)。

(150) 以下(一)至(十三)所述,据许之衡《中国音乐小史》第十六、十七、十八、十九各章末之归纳(商务印书馆 1930 年 4 月初版 155 至 156 页、177 页、187 页)。

德诗汉译序*

友梅虽然学过些外国语,但对于“译诗”这个问题(尤其是译德文诗)一向认为是不可能的。因为不独每国言语的轻重律不能一致,就是每国人的生活和历史都绝对不能相同。因此所用的词藻与典故亦更不能一样。我这个见解从民国元年到十五年没有改变过。民国十六年来到上海,读了王光祈先生译的德文诗十二首(见王君著《西洋音乐与诗歌》,十三年中华书局出版[1]),到前年又读了胡宣明先生译的德文诗六首(见音专丛书《模范歌曲集》第一集第四册,商务印书馆出版[2])之后,我的见解已经有点改变。在王君的意见,绝对不主张采用西洋歌谱另填新词歌唱,却主张如介绍西洋诗歌乐谱,应同时介绍谱中原诗,纵使所译的诗译得不好,他以为那篇著名乐谱总是应该听听的。这当然是对不懂外国文的人们讲的。假如唱歌者如听歌者懂得外国文,那仍然以唱原文更能使人领略得透彻。在《模范歌曲集》胡周淑安女士的序里头就说:

“……即使专门的歌乐学生都能通外国文唱外国歌,还是不能免除一切困难,因为到了他们教唱的时候,还是不能免除一切困难,因为到了他们教唱的时候,还是不能不用中文歌作教材。……本编所选的曲,乃是世界音乐家所公认为不朽的作品。这种第一流的歌曲,文明国家没有不将其歌词译成本国文的。我们若不把他们译成中文,未免太可惜了。……”

我对于王、胡二君上面所讲,不能不表同情,而我向来所持的见解,也就不能不改变。因为再细细研究一下,法译英译的德文诗的轻重律,也未能处处和原文一样(实例太多,此处从略)。但是在英国法国唱起英译法译的德文诗歌时,只要曲谱是著名作曲家所制,还不是一样觉得很好吗?不过不如用原文唱出的较为有神罢了。在欧洲各国尚且努力彼此互相吸收其文化,何况在今日的我国。因此选译西方名家诗歌介绍我国,不能不认为是急务之一了。

溥泉先生留学英、德、法、瑞共十余年,不独精研法学,且于英、德、法、拉丁文学,均无不通晓。他在逊清宣统三年译成的德文诗十一首,最近我才偶然拜读到,觉得他的手笔另具一格。譬如鬼王[3]一诗王君所译乃用浅近文言;胡君所译完全用白话。均志在适合大家,以能跟随乐谱歌唱为标的;而溥泉先生则纯照古诗体译成,固不失其本意,即使离开乐谱朗诵出来,亦觉得淋漓尽致,声调铿锵。因此更不能不佩服溥泉先生艺术手段的高妙了。所以特地要求他赶快把它再版,以饷海内同志。

民国27年12月21日　萧友梅谨志

* 本篇作于1938年12月21日，原载应溥泉译《德诗汉译》(世界书局，1939年1月)一书。应溥泉(1886～?)，名时，浙江吴兴人，1907年留学英国，因病转赴德国疗养，1911年春回国寓沪，翻译德诗，1914年自费出版《德诗汉译》一书；1916年再赴德国，并转赴瑞士、法国，攻读法律，二年后获法学博士学位；1922年回国，步入法律界，成为名律师，并于1939年1月再次自费重印《德诗汉译》一书。萧友梅为之作序的即其再版本，共有真皮金边金字精装、准皮金边金字精装及准皮金字精装等三种版本。本书采用的是应时专门特印的真皮金边金字精装本，在书脊刊有印赠萧友梅的字样(见本书封里图版页书影)。

(1) 王光祈著《西洋音乐与诗歌》，1924年10月，中华书局初版。

(2)《模范歌曲集》，胡周淑安选编，为"国立音乐专科学校丛书"之一种，1936年6月商务印书馆初版。此歌集共4册，1至3册收录舒伯特歌曲18首，歌词用原文和英译刊出；第4册收录胡宣明中译歌词的舒伯特《催命鬼与女孩》(Der Tod und das Mädchen)、《少女怨》(Des Mädchens Klage)、《春思》(Frühlingsg laube)、《纺纱女》(Gretchen am Spinnrade)、《漂泊人》(Der Wanderer)、《妖王》(Der Erlkönig)等6首歌曲。

(3) 指《Der Erlkönig》，今译《魔王》。

复兴国乐我见*

一、对于"国乐"之认识

欲复兴国乐,须先彻底认识国乐之定义。普通人对于国乐之观念,以为凡用我国旧有之乐器及技术所表演之旧调,便是国乐,此种观念实属谬误,且足为复兴国乐之障碍。

音乐一经分析,便可看出三个因素:(一)音乐之内容,即思想、情绪与曲意等;(二)音乐之形式,即节奏、旋律、和声与曲体等;(三)音乐之演出,即乐器与演奏技术等。此三个因素之中,以第一个(音乐之内容)为最重要,盖须先有内容,然后始将其写成乐曲,此时第二个因素(音乐之形式)始有必要;乐曲既已写成,始能按谱表演,此时第三个因素(音乐之演出)始有必要。归根结蒂,音乐之生命乃寄托于其内容之上,形式为躯壳,演出则仅为所运用之工具而已。

凡物愈是在外,则愈易受外界之影响。音乐之三个因素之中,最易受外来之影响,且亦必须随时代潮流而改良者,为音乐之演出(乐器与演奏技术)。我国现存各乐器中,属于本国固有者寥寥可数,其他如二胡、洋琴、琵琶、笛、胡琴、喇叭、唢呐、三弦等,皆先后自外国流入。国人利用之为演奏之工具,国乐之形式上虽未免稍受影响,惟内容未曾因运用外来工具而蒙受损失,中国音乐用外国乐器演出,依然为中国音乐,且因此更为发达。而外来之工具因为中国人所运用,反而被视为中国乐器焉。

由上述历史之辨证,既可知音乐之生命绝对不寄系于音乐之形式及演出,而仅寄系于其内容,则可知国乐与非国乐之分,应以内容为唯一之标准也。

然则,何为国乐?曰:能表现现代中国人应有之时代精神、思想与情感者,便是中国国乐。国乐之要点在于此种精神、思想与情感。至于如何表现,应顺应时代与潮流,及音乐家个性之需要,不必限定用何种形式,何种乐器。音乐家应有使用工具之自由,或用固有乐器,如钟、磬、琴、瑟;或用前代由外国流入之笛、三弦、二胡、琵琶;或用现代由西洋输入之钢琴、提琴,皆无不可。在科学进步之今日,工具总多少带有国际性质,不必抱残守缺,固步自封。我有长处,固当保存之,发扬之;人有长处,亦当"迎头赶上",工具只求其利,盖愈利则愈易于表现音乐之内容也。

国乐之定义已如上述。但现代中国人应有之精神、思想与情绪,究何如耶?曰:忠、孝、仁、爱、信、义、和平为中国人固有之德性;现值抗战复兴时代,对于敌人如何敌忾同仇[1],对于政府应如何拥护,对疆场壮士应如何振奋崇敬,对于受难同胞应如何爱护怜

恤,凡此种种亦皆现代中国人应有之精神、思想与情绪也。须能将此种精神、思想与情绪表现于作品之中,始能称为中国国乐。若仅抄袭昔人残余之腔调及乐器,与中国之国运毫无关涉,则仅可名之为“旧乐”,不配称为“国乐”也。

二、对于复兴国乐之计划与实施

对于国乐之认识既如上述,爰乃拟定复兴国乐之计划,分为七条,编入本院各种课程之中,付诸实施,其纲要如下:

1. 确定国乐之定义,并确定复兴之步骤。

2. 训练学生,使之切实认清国乐之三个因素,区别其轻重,并教以如何将第二及第三因素隶属于第一因素,作为其躯壳与工具。

3. 训练学生,使之深切了解我国固有之德性及目下国情,培养其作为中国现代音乐家必具之精神、思想与情绪。

4. 训练学生,使之明了现代音乐形式,并教以如何将其精神、思想与情绪发挥于相当形式之中。

5. 训练学生,使之获得演奏乐器或唱歌之技术,并教以如何应用技术以表现其精神、思想与情绪。

6. 训练学生,使之明了现代之中国国乐与旧乐之不同,并启发其创造新国乐。

7. 训练学生,使从旧乐及民乐中搜集材料,作为创造新国乐之基础。

此外,本院本部设有琵琶班,训练演奏琵琶专门人材,师范部及本部理论作曲组课程中亦有国乐一门功课。从本学期起并加设“旧乐沿革”讲座,及发动整理旧乐工作,务使学生能充分利用前人之文化遗产,以创造新中国国乐。

三、对于改良乐器及整理旧乐意见

甲,对于改良乐器意见

乐器为工具,只求其精良利便,不必严分国界。现行之欧洲乐器已成为世界化之工具,演奏中国音乐用欧洲乐器,非独可能,且更利便(现戏班中已有人采用 violin),将来国乐改用欧洲工具为极合理之事。

我国现用之乐器之不及欧洲乐器,乃不容否认之事实。且举笛为例,我国之笛指洞有六,故仅有七音;且制造者不懂乐律与音响学原理,对于振动数、振动幅及泛音等一无所知,故六个指洞发音亦皆不准。试观欧洲近代之笛,指洞有二十余,能奏三均,各均皆有十二半音,且得数学之助,发音准确,非我国笛子所将能望其项背。欧洲之笛现虽渐臻完备,唯考其以往,亦甚简陋,与我国笛同,惟因数百年来逐渐改进,故有今日耳。吾国乐器历史悠远不亚他国,惜唐代以后即无进步,今欲复兴非迎头赶上不可。

迎头赶上之法如何?可作譬喻以释之。有问于工程师者曰:吾国交通器具向只有帆船骡车,比西洋落后,今欲赶上,须逐渐改进,由帆船骡车而轮船火车,而汽船汽车,经若干年后始制造飞船飞机乎?聪明之工程师答曰:不必重演历史,只须迎头赶上,直接采用飞船飞机可矣。此聪明之办法亦适用于改良乐器。我国音乐现即可直接采用二十一洞之

Boehm 式长笛,无须逐步演进,由六洞而八洞,由十洞而十二洞,经若干年代始达二十一洞也。其他各乐器亦然。

若有以我国乐器一经改用,即有丧失国粹为忧者,可以此譬喻释之:弓箭吾国固有之战器也,代表我国一部分文化,在战史上曾有重要之位置,当保存之固也;然能用以射敌人之飞机乎?即孺子亦皆知非采用高射炮以代替之不可也。

反对我国音乐采用世界化之西洋乐器者尚有一理由,即西洋乐器价值不赀,漏卮堪虞也。然吾人既不能削足就履,亦不应因噎废食。积极之办法为自行仿制(上海广州等处已有国人自制钢琴,惜规模太小,一部分原料亦尚倚靠外国),最好能由政府派遣留学生若干人,出洋专攻各种乐器制造术,归国后即可积极制造,漏卮自不成问题矣。

乙,对于整理旧乐意见

考我国旧乐之丰富处,不在于理论乐律,亦不在于乐器与演奏技术,而在于词章与曲谱。历代词曲之种类繁多,头绪纷纭,且有时代悠远,记载不全,日渐湮没者,至为可惜。政府现既有整理之计划,甚望能于饬令各艺术学校团体各行致力外,并在研究院中延聘专家数人,使之专心整理。旧乐之浩繁不亚于国故,欲整理之非一二人之力短时间内所能为功。各艺校学生程度尚浅,教职员则皆有教育上之任务,无暇埋头钻研,非另有人专司其事不可;故对于延聘专家整理之提议,甚望能为政府采纳,付诸实施,则吾国音乐幸甚。

---

* 本篇署名“思鹤”,原载1939年6月出版的《林钟》不定期刊。该刊由国立音乐专科学校编印,陈洪主编,仅出一期。

(1) “对于敌人如何敌忾同仇”一句,在《林钟》末页所附“勘误表”中注明“删去”。但据《林钟》编者陈洪所撰“编后”,其中有“(本刊)因为在‘孤岛’上出版,内容未尽善处必多,恳请读者特别体谅。洪28年6月12日”等语,可见当时由于上海四周已遭日本侵略军占领,在租界“孤岛”上亦不能畅所欲言,故而作者与编者不得不作这样违心的删除。现将此“删去”之句恢复刊出。

键盘乐器输入中国考*

键盘乐器之中以管风琴最古，钢琴次之，有簧风琴（reeds organ）比较最晚。管风琴（拉丁语曰 organum，德语曰 orgel，法语曰 prgue，英语曰 pipe Organ）的发明，到现在还没有人研究出来，但无论如何决不是在欧洲，而在小亚细亚。它传到欧洲的时候约在第9、10世纪之间，它初次输入中国系在元中统年间（民前682～679年，西历1260～1263年）。当时叫它做“兴隆笙”，在元朝占宴乐乐器的首位。《元史·礼乐志》记载甚详：

“兴隆笙制以楠木，形如夹屏，上锐而面平。缕金雕镂枇杷，宝相，孔雀，竹木，云气，两旁侧立花板，居背三之一。中为虚柜，如笙之匏；上竖紫竹管九十，管端实以木莲苞，柜外出小橛（即键）十五，上竖小管，管端实以铜杏叶；下有座，狮象绕之，座上柜前立花板一，雕镂如背，板间出二皮风口，用则设朱漆小架于座前，前系风囊于风口，囊面如琵琶，朱漆杂花有柄。一人授小管，一人鼓风囊，则簧自随调而鸣。中统间回回国（土耳其?）所进，以竹为簧，有声而无律。玉宸乐院判官郑秀乃考音律分定清浊，增改如今制；其在殿上者，盾头两旁立刻木孔雀二，饰以真孔雀羽。中设机，每奏工三人，一人鼓风囊，一人按律（键盘），一人运动其机，则孔雀飞舞应节。殿廷笙十，延祐间（民前598～592）增制，不用孔雀。”(1)

陶宗仪《辍耕录》亦说，“兴隆笙在大明殿下，其制，植众管于柔韦，以象大匏。工鼓，二韦橐，按其管则簧鸣。簨首为二孔雀，笙鸣机动，则应而舞。凡宴会之日，此笙一鸣，众乐皆作，笙止，乐亦止。”(2)

王袆《兴隆笙颂序》曰：“……有曰兴隆笙者，实上所自作，或曰西域之所献，而天子加损益焉者也。其制为管九十，列为十五行，每行纵列六管，其管下植于柜中，而柜后鼓之以鞴。自柜足至管端，约高五尺，仍镂版凤形，绘以金彩，以围管之三面，约广尺三，加文饰焉。凡大朝会则列诸轩陛之间，与众乐并奏，每用乐工二人，一以按管，一以鼓鞴，以达气出声，以叶众音，而乐之奏成矣。其制之宏钜，历古所无……”。(3)

照这三段记载看来，管风琴初次确由土耳其输入中国，中国人不独学会演奏，并且会修理改造了。但蒙古亡了之后，明朝并没有人能再仿造这乐器。到崇祯十二年（民前273年，西历1639年），西洋教士毕方济（Francois Sambiasi）进贡了西琴一张（harpsichord）、风簧一张（即管风琴）于崇祯帝。这是管风琴第二次输入中国的事实。第三次输入中国在顺治年间，由德国教士汤若望（Adam Schall）带来。但崇祯与顺治对于这风琴都不甚有兴

趣。到康熙十年(民前241年)葡萄牙人徐日升(Thomas Pereira)奉召入京,也进贡了风琴一张,harpsichord一张(第四次的输入)。后来徐日升把这风琴改造了一架较大型的,装在北京西什库天主堂(当时称为"大编箫"),并且时时演奏。这个新奇的乐器,引诱了不少的中国人跑到教堂聆听。到了乾隆年间知道这乐器的人更多。向来足不踏教堂的文人学士,也有许多跑到教堂去听。有名诗人赵翼(号瓯北)[4]先生也是其中的一人。他有一篇关于参观风琴的记载,写得很详细:"(教堂内)有楼为作乐之所。一虬须者坐而鼓琴,则笙、箫、磬、笛、钟、鼓、铙、镯之声,无一不备。其法设木架于楼,架之上悬铅管数十,下垂不及楼板寸许,楼板两层,板有缝与各管孔相对。一人在东南隅鼓鞴以作气,气在夹板中尽趋于管下之缝,由缝直达于管,管各有一铜丝系于琴弦,虬须者拨弦则各丝自抽顿其管中关捩而发响矣。铅管大小不同,中各有窍,以象诸乐之声,故一人鼓琴而众管齐鸣,百乐无不备,真奇巧也。"[5]赵先生听过演奏这风琴之后,还有一首五言古诗描写得更淋漓尽致,兹节录于下:"郊园散直归,访奇番人宅。中有虬须叟(……)出门敬迓客。来从大西洋(葡萄牙人),官授羲和职(钦天监)。年深习汉语,无烦舌人译。引登天主堂,有象绘素壁。靓若姑射仙,科头不冠帻。云是彼周孔,崇奉自古昔。……斯须请奏乐,虚室静生白。初从楼下听,繁响出空隙。噌吰无射钟,嘹亮蕤宾铁。渊渊鼓悲壮,坎坎缶清激。錞于丁且宁,磬折拊复击。瑟希有余铿,琴谵忽作霹。紫玉凤唳箫,烟竹龙吟笛。连桐椌揭底,频栎铻鉏脊。鞉耳柄独摇,笙舌炭先炙。吸嘘竽调簧,节簇笳赴拍。篪疑老妪吹,筑岂渐离掷。琵琶铁拨弹,筝筝银甲划。寒泉涩箜篌,薄雪飞筚篥。孤倡辄群和,将喧转稍寂。万籁繁会中,缕缕仍贯脉。方疑宫悬备,定有乐工百。(以上描写琴声的复杂)岂知登楼观,一老坐搊擘。一音一铅管,藏机捩关膈。一管一铜丝,引线通骨骼。其下鞴风囊,呼吸类潮汐。丝从囊罅绾,风向管孔迫。众窍乃发响,力透腠理砉。清浊列若眉,大小鸣以臆。韵仍判宫商,器弗假匏革。虽难继韶夔,亦颇谐皦绎。奇哉创物智,乃出自蛮貊。……始知天地大,到处有开辟。域中多墟拘,儒外有物格。……"[6]

这样的得到文人的叹赏与官家的赞扬,无怪乎管风琴在西方有"乐器之王"的徽号了。管风琴后来在上海等地的大教堂陆续装设,可惜只限于教堂的教士使用,一般人士无机会学习,远不如19世纪输入的有簧风琴的普遍而有势力呢。

至于钢琴的祖先本来跟现在所用的完全两样。当蒙古宪宗二年(民前660年,西历1252年),令皇弟实喇西征灭报达国(Baghdad),得其国王的七十二弦琵琶[7]。《元史·郭侃传》亦说:"(侃)从宗王锡里库西征至部,破其城得七十二弦琵琶。"[8]这里所谓七十二弦琵琶大约就是clavichord或clavicembalo吧。后来到明朝万历二十八年(民前312年,西历1600年),意大利教士利玛窦(Ricci)到北京时,进贡了一张西琴。《续文献通考》称为:"(七十二弦琴)其琴纵三尺,横五尺,藏椟中弦七十二,以金银或炼铁为之。弦各有柱,端(即键)通于外,鼓其端而自应。"[9]这就是老式的pianoforte了。利玛窦之后,毕方济、汤若望、徐日升(见前)等都有进贡这类的harpsichord。康熙帝并且从徐日升学会弹奏。后来这些乐器保存在宫中,并没有教民间有听到演奏的机会。到最近一百年,传教士

陆续把钢琴带来中国，先到澳门、香港、上海，逐渐传到内地的。

至于五线记谱法，也是由徐日升传授给康熙帝的。康熙帝不独精于律历、数学，并且很热心研究西洋音乐，不独学会弹西琴，并且能唱几首西洋歌曲，对于西洋音乐备极推重。徐日升死后，继续跟意大利人德利格（Pedrini，西历 1711 年到北京）研究乐律。在他编著的《律吕正义》续编[10]，我们可以看到他当时所学的记谱法，还是 16 世纪前的老法子。当时康熙虽然对西洋音乐十分佩服，但可惜他只把传来的西琴存放在宫中，所印的《律吕正义》又不甚容易购得，又不设校传习，因此一般民众对于西琴仍是无机会可以听到。至于五线记谱法，虽已由人主学得，但仍等于未传来中国一样。最近数十年，教会在各处设立学校，始直接将钢琴及记谱法传授与吾国男女青年。从民国前 15 年又经由日本，将美国改造之有簧风琴大量输入中国。于是民间始知键盘乐器之妙用。可见学校教育的力量如何伟大而迅速了。（按：有簧风琴系于 130 年前，由丹麦京城音乐院教授某君购得一中国笙，持向彼得堡他的友人乐器工程师，要求其改造的，本用打气式，传到美国去，改用吸气式，今日吾国所用的皆属吸气式。）

---

* 本篇署名“雪朋”，原载于 1939 年 6 月出版的《林钟》不定期刊，其内容及文字，与作者《旧乐沿革》第三章“28、键盘乐器输入中国之经过”（《旧乐沿革》该节存目不录）完全相同；兹据本篇原刊及作者《旧乐沿革》该节手稿对勘校录。

（1）以上引文见《元史》卷七十一、志第二十二、礼乐五（中华书局点校本 1771 页）。

（2）以上引文见《辍耕录》卷第五（丛书集成本 76 页）。

（3）以上引文原题《兴隆笙颂并序》，见《王忠文公集》卷十二（丛书集成本 319 至 321 页）。

（4）赵翼（1727～1814），字云崧（一字耘松），号瓯北，清代史学家、文学家，乾隆时进士，官至贵西兵备道，其著作辑成《瓯北全集》。

（5）以上引文见《瓯北全集》之《檐曝杂记》卷二·《西洋千里镜及乐器》。

（6）以上引诗见《瓯北全集》之《瓯北诗钞》“五言古二”·《同北墅漱田观西洋乐器》。

（7）（8）此两处引述据《续文献通考》卷一百十、乐十（万有文库十通本考 3781 页）转述。《元史》卷一百四十九、列传第三十六：《郭宝玉传（附郭侃传）》之记载，与作者引述不同，其文作：“（侃）从宗王旭烈兀西征……（至）西戎大国也，……侃兵至，破其兵七万……得七十二弦琵琶，……“（中华书局点校本 3523 页）。

（9）以上引文见《续文献通考》卷一百十、乐十“七十二弦琴”（万有文库十通本考 3780～3781 页）。

（10）《律吕正义》续编及该书上、下编，均为康熙敕撰（成书于康熙五十二年，即 1713 年）。

给作歌同志一封公开的信*

诸位同志：

我们假定诗、词、歌、曲可以分作两种：一种是预备给人家制谱歌唱的；一种是写给人家看的。第二种跟音乐不发生关系，不在乎有没有韵，也不在乎音节声调的好坏，只求把自己的情绪能够发表出来，便可以完篇，每首的长短，当然更不在乎。对于这一类诗歌（尤其是新诗）本人不愿发表任何意见；但对于预备给人家制谱歌唱的一类新歌，特别发生兴趣，因此就有几点意见，想跟诸位同志商量商量。

诸位作了一首歌，总是想把它普及到民间去的吧。那么最好能具备下列四个条件，更可容易成功：

一、韵脚不要用旧诗韵或词韵，最好用教育部公布的国音(1)做歌韵。

二、不要用不响的字（如：知、痴、时、日、兹、雌、丝等字）作韵，句中着重的地方，能够不用这些字更好。

三、不要用古字，最好用浅近词句。

四、每首每句不宜过长，假如一首两百字的，不如改作五十字的四章或六十六字的三章。

以上第一、第二两点当然是制谱上的需要。我们觉得有韵的歌，不独可以增加歌的美，并且唱起来容易动听得多。旧诗韵和旧词韵里边有许多是古韵。这些古韵除粤语（还保存着一大部分）、闽语（还保存着一小部分）之外，其余冀、鲁、晋、陕、甘、豫、鄂、湘、川、滇、黔、桂、辽、吉、黑、热、察、绥、宁夏、西康、新疆各省区及苏、赣、皖的一部（均属官话音系），大多数已经不用了。韵尾 T、K、P 在粤音系完全保存，但在官话音系业已废掉。譬如覃、感、勘粤音读作 Tam、Cam、Ham，国音读作 Tan、Can、Han，都归到一ㄢ(an)韵去；又如盐、俭、艳、粤音读作 Im、Cim、Yim，国音读作 Yan、Jian、Yann，也归到一ㄢ韵去；掉一句话，就是韵尾 m 都改用 n。至于有 T、K、P 韵尾的字，如“八、百、十”三字，粤音读作 Bat、Bak、Sap，在国音就读作 Ba、Bo、Shy，把韵尾 T、K、P 完全废掉。这是旧韵不适用的一个理由。第二个理由就是：旧诗韵常常每一个韵里头包含几个绝对不相同的韵，譬如：支、纸、置各韵里，均包含一、帀（这是代表知、痴、时、日、兹、雌、丝等字音的空头韵母的注音符号）、ㄦ、ㄟ、ㄨ五韵；鱼、虞各韵里均包含ㄩ、ㄨ两韵；佳韵里包含一ㄝ、ㄞ两韵；真韵里包含ㄣ、一ㄣ、ㄩㄣ、ㄨㄣ四韵；庚韵里包含ㄥ、一ㄥ、ㄩㄥ三韵；沃韵里包含ㄛ、ㄨ、ㄢ三韵；觉韵

里包含ㄨ、ㄜ、ㄛ、ㄨㄛ、ㄩㄝ五韵；质韵里包含一、帀、ㄨ、ㄜ四韵；诸如此类，不胜枚举。所以假如作歌用古韵做韵脚，就不难在四句歌韵里用到四个不同的现代韵来，这岂不是等于不用韵吗？象这种歌作起谱歌唱，也必减低几分的美。所以我主张作歌绝对不要用旧诗韵（即古韵），而应该用教育部颁布的国音做歌韵。第三个理由就是我们唱歌是唱给现代活着的国人听的，不是唱给死去的古人听的，也不是专唱给一小部分说古音的同胞听的。

我虽然主张作歌用国音歌韵做韵脚，但并不是反对在一首歌里不可换韵[(2)]。譬如一首歌里有四章，每章尽可以换一个韵，或一首较长的歌里，每段或每四句或六句尽可换一个韵，并且平、上、去声都可通用，不过要用今韵就是了。至于入声在现代的北平音（即国音）已经废去不用；旧日的入声字，都分配到阴平、阳平、上声、去声里边。这种入声字，在教育部公布的《国音常用字汇》的阴平、阳平、上声、去声字里边，用一个Ⓐ字划开，表示以后各字原来是入声。现在因为有许多诗词家，坚决地要保存这个"入声"，所以我把这些入声字抽出来，放在"国音歌韵"（见后）等五栏入声里，并且按照现在被分配到阴平、阳平、上声、去声的次序，用(1)(2)(3)(4)划开四段，这样一看，就知道旧入声字的那几个，现在分配在阴平，或阳平，或上声，或去声了。假如作歌者喜欢用入声字作韵脚，也非常便当，即在第几部韵里的入声栏选用便是。在这一栏里的入声字，当然跟旧诗韵的入声读法不同，所有韵尾K、P、T完全去掉，唱出来时发音容易得多（改唱作ㄓ、ㄔ、ㄕ韵的除外），而更加音乐化了。

第二点所要讨论的就是帀韵的字（如：痴、时、日、兹、雌、丝），在国音中是最不音乐化而不容易唱得响的。这些字最好不用来做韵脚，就是一句中注重的地方，能够不用更好。因为作起谱来，这些字只宜于用一个最短的音来配它，若勉强用一个长音或用几个音来配它，就很不容易唱得好的。

至于韵的归并问题，这里也值得略为讲一下。按照教育部公布的国音里边，有单韵母七个（用一、ㄨ、ㄩ、ㄚ、ㄛ、ㄜ、ㄝ七个韵符），复韵母四个（用ㄞ、ㄟ、ㄠ、ㄡ四个韵符），附鼻音韵母（省名"附声韵"）四个（用ㄢ、ㄣ、ㄤ、ㄥ四个韵符），卷舌韵一个（用ㄦ韵附）结合韵二十二个（用一ㄚ、一ㄛ、一ㄝ、一ㄞ、一ㄠ、一ㄡ、一ㄢ、一ㄣ、一ㄤ、一ㄥ、ㄨㄚ、ㄨㄛ、ㄨㄞ、ㄨㄟ、ㄨㄢ、ㄨㄣ、ㄨㄤ、ㄨㄥ、ㄩㄝ、ㄩㄢ、ㄩㄣ、ㄩㄥ结合韵符），还有一个空头韵符（帀），用来代表翘舌声的ㄓ、ㄔ、ㄕ、ㄖ跟舌齿声的ㄗ、ㄘ、ㄙ七个独立声母的。总共有三十九个韵。但实际上"ㄝ"韵（附录"国音歌韵"第四部）只有一个"诶"字代表，所以这个韵当然可以跟第十七部（见后附录）的"一ㄝ"韵合并；又，结合韵一ㄛ也只有一个"唷"字代表，当然可同第二部的"ㄛ"韵合并；还有第十八部的"一ㄞ"韵也只有三个字，亦可以同第五部的"ㄞ"韵合并；至于第十三部的"ㄦ"韵（字数亦极少，只有二十），在古韵因系读作"一"音，故把属于这韵的字分别放在支、纸、置韵里。但在今日的国音是一个独立的卷舌韵，作歌者能够作为一个独立韵用它更好，否则与其归于空头"帀"（第三十九部），不如跟第三部"ㄜ"韵合并较为相近。这样以国音作歌韵，表面上有三十九部，实际上亦不过三十五六部而已，比较旧诗韵的一百〇六个已经减少了三分之二。韵目减少，每韵内的字数

就增多,给作歌者不少便利,而且个个都是活用的活韵,不是古人用的死韵了,作歌同志,何乐而不采用呢?

近日常看到逃难到香港或广州湾的人们[3],因为要学粤语感觉麻烦,投稿在报上诉苦。但我对于这点实在有点不明白,因为在太平时(无须用粤语的时候)作诗词,大家都很喜欢用侧重粤音的古韵,为什么等到实际上需要粤语时,反觉粤音麻烦呢?因此我可以再说一句:假如作歌者反对学粤语,以后就更应该放弃旧诗韵或词韵,而立即采用国音歌韵作歌了。未知诸位同志以为何如?

附录　使用国音歌韻者应注意的几点

一,这部歌韻里各字的分配,完全根据民国二十年教育部公布由商务印书馆出版的《国音常用字汇》编成,如有错误由教育部国语统一筹备委员会负责。

二,括弧内有(文)字者,指读音,有(言)字者指语音。

三,字外有口者是兼有数义或数音。

四,入声栏内的(1)(2)(3)(4)表示这些字原是入声,现在国音已经把它们分配到阴平(1),阳平(2),上声(3),去声(4)去,所以用(1)(2)(3)(4)划开四组以期一目了然。

五,字的右肩有×号者是化学原素名。

六,对于国语注音符号未熟习者,可参看中华书局出版陆衣言编的《国语注音符号发音法》与《国语注音符号使用法》二书。

國音歌韻

第一部　Ｙ韻

音

1. Ｙ　【陰平】啊　【陽平】嗄　【上聲】阿　【去聲】阿錒*

2. ㄅＹ　【陰平】巴芭笆疤叭扒「攀援」豝　【上聲】把靶鈀*【去聲】爸把伯(五｜)吧霸壩罷【入聲】　(1)八捌(2)拔跋鈸茇魃

3. ㄆＹ　【陰平】趴葩　【陽平】扒爬耙杷琶　【去聲】怕帕

4. ㄇＹ　【陰平】媽嬤螞(｜螂)　【陽平】麻蔴嘛痲麼蟆　【上聲】　馬嗎瑪碼螞鎷*【去聲】禡罵螞(｜蚱)

5. ㄈＹ　【入聲】(1)法伐發(2)法砝乏筏垡閥罰(3)法髮(4)法(｜國)珐(琺)

6. ㄉＹ　【陽平】打(十二個)　【上聲】打　【去聲】大　【入聲】(1)答畣荅搭搭(｜拉)(2)沓瘩達韃噠繨鐽*妲靼怛笪

7. ㄊＹ　【陰平】他趿(｜拉着鞋)　【入聲】(1)搨(3)塔獺(4)沓踏搨拓榻蹋闒遢鎉*撻達(挑｜)闥躂遝嗒噠獺漯「水名」

8. ㄋＹ　【陰平】那「姓」　【陽平】拿拏　【上聲】那哪　【去聲】那「遠指」【入聲】(4)納吶訥肭衲捺鈉*

9. ㄌＹ　【陰平】啦拉　【陽平】喇「｜子」【上聲】喇　【入聲】(2)邋(4)落「遺下」辣刺𦐲蠟腊臘鑞

10. ㄍＹ　【陰平】嘎「笑聲」【陽平】嘎(｜｜兒)噶　【上聲】生「｜雜子」【去聲】尬(尷｜)　【入聲】(2)軋釓*

11. ㄎＹ　【陰平】咔「｜嚓呢」咖　【上聲】卡咳「｜血」　【去聲】喀

12. ㄏＹ　【陰平】哈　【陽平】蝦「｜蟆」蛤　【上聲】哈「｜吧狗」

13. ㄓＹ　查「姓」渣揸楂【去聲】乍炸詐咋榨蚱搾吒蜡溠【入聲】(1)扎「刺也」(2)扎札紮炸劄閘「3」眨「4」柵

14. ㄔＹ　【陰平】叉扠杈差喳嚓　【陽平】茶搽查槎垞　【去聲】汊衩姹詫岔蜡【入聲】「1」插「2」察詧鍤「4」剎

15.ㄕㄚ 【陰平】沙砂痧紗裟鯊莎杉 【陽平】啥倽 【上聲】傻 【去聲】厦
【入聲】「1」殺鎩*箑霎煞歃

16.ㄗㄚ 【陽平】咱喒 【入聲】「1」帀匝紮「2」雜襍

17.ㄘㄚ 【入聲】「1」擦

18.ㄙㄚ 【陰平】仨 【上聲】洒灑 【入聲】 (1)撒(3)靸(4)卅颯薩

第 二 部 ㄛ 韻

19.ㄛ 【陰平】喔 【陽平】哦 【上聲】嚄「嘆詞表疑訝」

20.ㄅㄛ 【陰平】波玻菠餑嶓 【陽平】脖 【上聲】跛簸 (卜米)(1)鉢撥剝(2)白帛伯栢泊舶鉑*箔百栢佰孛浡鵓勃渤博搏鎛薄礴駁爆雹蔔鈸踣(4)擘北毫薄

21.ㄆㄛ 【陰平】坡波頗陂 【陽平】鄱鄱皤 【上聲】叵頗 【去聲】破
【入聲】 (1)潑(4)迫珀粕拍魄朴醱

22.ㄇㄛ 【陽平】模摹謨糢饃饝麽摩磨蘑魔 【去聲】磨 【入聲】 (1)摸(3)抹(4)末抹沫茉秣袜靺莫寞漠摸膜瘼默驀嘿墨嚜麥沒歿貉貊陌脈冒(丨頓)万(丨俟)

23.ㄈㄛ 【入聲】 2 佛 4 縛

第 三 部 ㄜ 韻

24.ㄇㄜ 【上聲】麽 【入聲】(4)嚜

25.ㄉㄜ 【入聲】 (2)得德悳(4)的襪(褦丨)

26.ㄊㄜ 【陰平】牠它 (4)特忒慝忑螣鋱

27.ㄋㄜ 【陽平】哪(丨吒) 【去聲】呢 【入聲】(4)訥

28.ㄌㄜ 【陰平】褦(丨襶) 【入聲】(1)勒(4)仂肋泐樂胳勒捋埒

29.ㄍㄜ 哥歌謌戈荷(丨澤) 【上聲】哿舸 【去聲】箇個个 【入聲】(1)擱疙紇割胳胳鴿(2)各格閣骼閤蛤革鬲隔葛膈嗝槅(3)合(量名)葛蓋(4)各虼(丨蚤)鉻*

30.ㄎㄜ 【陰平】科蝌苛柯珂疴軻鈳*窠棵顆 【上聲】可坷哿 【去聲】課
【入聲】(1)瞌磕剋顮(2)咳殼売(3)渴(4)克尅氪*客恪嗑溘刻

31.ㄏㄜ 【陰平】呵訶 【陽平】禾和龢何河荷 【去聲】荷(負丨)賀和(唱丨)

【入聲】(1)喝(2)合盒鉿曷褐盍闔劾簸閡核貉紇涸翮(4)赫嚇郝黑喝鶴

32. ㄓㄜ 【陰平】遮 【上聲】者 【去聲】蔗鷓柘 【入聲】(1)螫 (2)哲折蜇摺慴慑謫摘謪讁翟輒蟄磔(4)這宅浙淛

33. ㄔㄜ 【陰平】車 【上聲】扯尺 【入聲】(4)徹澈撤轍掣拆坼

34. ㄕㄜ 【陰平】奢賒 【陽平】佘蛇什(｜麼) 【上聲】捨舍 【去聲】射麝社舍赦厙 【入聲】(2)舌折(4)設懾攝涉拾(｜級)歙(｜縣)葉(邑名)

35. ㄖㄜ 【上聲】惹喏若(般｜) 【入聲】(4)熱

36. ㄗㄜ 【上聲】怎(｜麽) 【入聲】(2)則鰂擇澤責嘖幘簀窄賊(4)仄昃

37. ㄘㄜ 【入聲】(4)側策冊測惻廁

38. ㄙㄜ 【入聲】(4)瑟塞嗇穡濇澀色鋡*圾

第四部 ㄝ韻

39. ㄝ 【上聲】誒

第五部 ㄞ韻

40. ㄞ 【陰平】哀挨埃唉哎 【陽平】呆騃捱皚 【上聲】矮藹靄噯欸 【去聲】艾愛曖隘礙磑嗌㵋嗌鑀*

41. ㄅㄞ 【陰平】掰【上聲】擺捭 【去聲】敗拜稗唄 【入聲】(2)白(言)(3)百栢伯(言)

42. ㄆㄞ 【陽平】俳徘排牌簰 【去聲】派湃 【入聲】(1)拍

43. ㄇㄞ 【陽平】埋霾 【上聲】買 【去聲】賣邁勱 【入聲】(4)麥脈

44. ㄉㄞ 【陰平】獃 【上聲】歹逮(｜住｜捕) 【去聲】大(｜夫)代袋岱貸玳黛待怠迨逮殆紿帶黱戴襶

45. ㄊㄞ 【陰平】胎苔(舌｜) 【陽平】台苔駘邰臺擡檯 【去聲】太大泰汰態鈦*

46. ㄋㄞ 【上聲】乃迺廼奶嬭妳釢* 【去聲】奈柰耐鼐褦

47. ㄌㄞ 【陽平】來徠崍萊錸* 【去聲】來(勞｜)賚睞賴瀨籟癩

48. ㄍㄞ 【陰平】該垓陔賅 【上聲】改 【去聲】蓋溉概丐鈣*

49. ㄎㄞ 【陰平】開楷鐦* 【上聲】楷愷凱豈(丨弟)剴鎧闓嘅慨 【去聲】欬(文)慨(又讀)愾嘅(又讀)

50. ㄏㄞ 【陰平】咍咳(歎丨)【陽平】孩骸頦還 【上聲】海醢 【去聲】亥駭害嗐氦*(歎詞)

51. ㄓㄞ 【陰平】齋齊齊 【去聲】債寨砦瘵 【入聲】(1)摘(2)宅翟擇(3)窄(言)

52. ㄔㄞ 【陰平】釵差 【陽平】柴豺儕 【去聲】蠆瘥 【入聲】(1)拆(3)冊(丨子

53. ㄕㄞ 【陰平】篩 【去聲】曬洒殺(逢丨)【入聲】(3)色骰

54. ㄗㄞ 【陰平】災灾菑烖哉栽 【上聲】宰崽仔載 【去聲】載在再

55. ㄘㄞ 【陰平】猜 【陽平】才材財裁纔 【上聲】采採彩綵睬踩 【去聲】菜蔡

56. ㄙㄞ 【陰平】腮顋鰓思(于丨) 【去聲】賽塞(邊丨) 【入聲】(1)塞

第六部 ㄟ韻

57. ㄟ 【去聲】欸(歎詞諾詞)

58. ㄅㄟ 【陰平】杯盃卑碑悲背(負也)* 【去聲】貝狽鋇*倍焙蓓糒備鞴憊被韝邶背褙婢避臂 【入聲】 (3)北(言)(4)僻(言)孛悖誖

59. ㄆㄟ 【陰平】呸胚坯披醅 【陽平】培陪賠坯裴邳【去聲】 佩珮沛霈配旆帔轡

60. ㄇㄟ 【陽平】枚玫眉湄楣嵋媒煤梅莓霉黴 【上聲】美鎂*每浼 【去聲】妹沫昧寐魅袂媚袂謎瑁 【入聲】(2)(沒)

61. ㄈㄟ 【陰平】非扉緋菲霏啡騑飛妃蜚 【陽平】肥腓鐨* 【上聲】匪斐悱菲蜚(臭虫)翡誹棐篚 【去聲】肺費芾(蔽丨)沸狒痱疿吠廢

62. ㄉㄟ 【入聲】(3)得(應當)(言)

63. ㄋㄟ 【上聲】餒哪那(單數詢問) 【去聲】內氣*那(單數遠指)

64. ㄌㄟ 【陰平】勒(繩丨)【陽平】雷擂鐳*縲纍罍櫐虆羸 【上聲】蕾累漯(水名)藟儡壘磊耒誄 【去聲】類累淚泪肋(言)酹

65. ㄍㄟ 【上聲】給

66. ㄏㄟ 【入聲】(1)黑(言)嘿(歎詞)(3)黑(丨豆)

67. ㄓㄟ 【去聲】這(這一二字之急音)

68. ㄕㄟ 【陽平】誰(言)

69. ㄗㄟ 【入聲】(2)賊(言)

70. ㄙㄟ 【入聲】(1)塞(言)

第七部 ㄠ韻

71. ㄠ 【陰平】凹坳熬 【陽平】敖熬嗷遨厫鷔鼇螯獒璈翱麘 【上聲】襖媼袄拗 【去聲】傲奧敖澳懊墺拗鏊*奡坳

72. ㄅㄠ 【陰平】包胞苞褒 【上聲】保葆堡褓寶飽鴇 【去聲】刨鮑鮑抱報豹趵暴爆煲 【入聲】(1)剝(2)雹薄

73. ㄆㄠ 【陰平】抛泡脬 【陽平】庖袍咆匏炮(丨製) 【上聲】跑 【去聲】砲礮炮泡膪疱

74. ㄇㄠ 【陰平】貓 【陽平】毛旄髦矛茅蟊錨 【上聲】卯昴茆泖 【去聲】冒帽瑁媢貿貌兒耄眊楙懋瞀袤茂 【入聲】(1)摸

75. ㄉㄠ 【陰平】刀叨忉舠 【上聲】倒島搗擣禱導(言) 【去聲】到倒(反丨)道導(文)稻蹈盜悼纛

76. ㄊㄠ 【陰平】滔韜叨掏饕絛縧弢 【陽平】桃逃咷洮鼗鞉萄淘陶騊檮濤纛 【上聲】討 【去聲】套

77. ㄋㄠ 【陽平】撓鐃譊猱呶怓橈猺 【上聲】腦惱瑙 【去聲】鬧鬧淖

78. ㄌㄠ 【陰平】撈(言) 【陽平】勞嘮癆撈(文)牢醪 【上聲】老姥狫銠* 【去聲】勞(犒丨)潦嫪 【入聲】(4)烙(言)落(言)絡酪(言)

79. ㄍㄠ 【陰平】羔糕高篙膏 皋槔咎(丨繇即臯陶)鼛櫜睾 【上聲】槁稿藁縞鎬杲攪(胡丨) 【去聲】告誥郜鋯 膏(丨油車軸塗油)

80. ㄎㄠ 【陰平】尻 【上聲】考攷拷烤 【去聲】靠犒銬

81. ㄏㄠ 【陰平】蒿嚆 【陽平】豪嚎濠壕蠔毫嗥號 【上聲】好 【去聲】號好耗浩晧皓暤顥灝昊鎬皜 【入聲】(2)鶴貉(3)郝(4)涸

82. ㄓㄠ 【陰平】招昭釗朝嘲 【上聲】爪找沼 【去聲】召照炤詔兆肇旐銚*罩肇櫂趙棹笊 【入聲】(1)著(丨涼)(2)著(睡丨)

83. ㄔㄠ　【陰平】抄鈔超剿　【陽平】朝潮嘲(言)巢晁鼂　【上聲】吵炒

84. ㄕㄠ　【陰平】筲稍梢弰艄燒蛸(蠨｜)　【陽平】韶磬　【上聲】少　【去聲】召紹邵卲劭哨少　【入聲】(2)勺芍杓

85. ㄖㄠ　【陽平】鐃蕘嬈　【上聲】擾　【去聲】繞遶

86. ㄗㄠ　【陰平】糟遭蹧　【上聲】澡璪藻早蚤棗　【去聲】造慥皁皂躁燥噪竈

87. ㄘㄠ　【陰平】操糙　【陽平】曹漕嘈槽螬　【上聲】草　【去聲】慥

88. ㄙㄠ　【陰平】搔騷臊艘繅　【上聲】掃嫂　【去聲】掃(｜帚)臊(害｜)

第八部　又韻

89. 　又　【陰平】區歐毆甌謳鷗　【上聲】偶耦藕嘔　【去聲】傴漚

90. ㄆ又　【陰平】(剖)　【陽平】抔裒掊　【上聲】剖瓿

91. ㄇ又　【陽平】牟侔眸謀繆鍪　【上聲】某(牡)(畝)　【去聲】(袤)(瞀)

92. ㄈ又　【陽平】芣(罘)(浮)　【上聲】否缶　【去聲】(復)

93. ㄉ又　【陰平】(都)兜篼　【上聲】斗抖蚪陡　【去聲】豆荳痘逗脰餖鋀*鬥鬭竇(讀)

94. ㄊ又　【陰平】偷婾　【陽平】頭投骰(文)　【去聲】透

95. ㄋ又　【去聲】耨

96. ㄌ又　【陰平】(摟)　【陽平】婁樓廔嘍髏螻僂蔞(摟)(牽也)　【上聲】摟(｜抱)簍嶁　【去聲】漏鏤陋(露)

97. ㄍ又　【陰平】勾鉤溝篝韝　【上聲】狗苟枸岣笱耇　【去聲】垢(逅)詬夠雊構購搆媾覯遘彀

98. ㄎ又　【陰平】摳軀彄　【上聲】口　【去聲】扣叩釦敂寇蔻縠

99. ㄏ又　【陰平】齁　【陽平】侯喉猴篌餱䗔鍭瘊　【上聲】吼犼　【去聲】后逅郈候堠後厚鱟

100. ㄓ又　【陰平】州洲舟侜輈周週啁賙盩譸　【上聲】肘帚箒　【去聲】咒呪宙胄紂酎皺縐甃晝籀繇噣朱　【入聲】(1)粥(言)(2)軸妯(言)

101. ㄔ又　【陰平】抽瘳篘搊犨【陽平】酬酧愁詶紬綢稠惆裯儔疇籌躊仇雠讎儵

【上聲】丑䩶瞅醜　【去聲】臭

102.ㄕㄡ　【陰平】收　【上聲】手守首　【去聲】受授綬狩獸瘦壽售　【入聲】(2)熟(言)

103.ㄖㄡ　【陽平】柔揉蹂鞣　【去聲】糅　【入聲】(4)肉(言)

104.ㄗㄡ　掫諏緅陬菆郰緅鄒騶謅　【上聲】走　【去聲】奏揍(｜打)驟

105.ㄘㄡ　【去聲】湊腠輳蔟簇

106.ㄙㄡ　【陰平】嗖廋溲搜餿颼鄋蒐　【上聲】叟瞍擻藪嗾　【去聲】嗽漱(文)

第　九　部　ㄢ　韻

107.　ㄢ　【陰平】安鞍庵菴广盦鵪諳　【上聲】俺晻唵　【去聲】岸犴按案晴闇黯

108.ㄅㄢ　【陰平】般搬瘢班斑癍頒扳　【上聲】板飯版阪　【去聲】半伴拌絆辦瓣扮爿

109.ㄆㄢ　【陰平】番(｜禺)潘攀　【陽平】盤槃磐磻蟠鞶弁(小｜)胖(體｜)(蹣)

【去聲】判叛畔泮拚(｜命)盼襻

110.ㄇㄢ　【陰平】顢(言)　【陽平】瞞蹣顢(文)饅鬘鰻蔓(｜青)曼(欺｜)蠻埋(｜怨語)　【上聲】滿　【去聲】曼慢幔縵漫蔓嫚縵墁謾(｜罵)

111.ㄈㄢ　【陰平】番翻飜幡旛繙帆(｜布)　【陽平】凡帆釩*煩蕃藩墦膰繙繁樊礬

【上聲】反返　【去聲】飯販畈汎梵犯氾范笵範泛

112.ㄉㄢ　【陰平】丹單聃鄲簞殫擔儋湛(樂也)耽躭眈酖　【上聲】膽撢(毛帚)亶疸

【去聲】旦但淡啖啗髧彈癉噉憚氮*擔澹儋誕蛋石(十斗)萏窞

113.ㄊㄢ　【陰平】攤灘癱貪坍怹探嘽　【陽平】談痰郯惔倓覃潭譚彈壇檀曇墵罈澹(｜臺)　【上聲】坦袒毯菼襢忐醓　【去聲】歎嘆炭探撢(探也)

114.ㄋㄢ　【陰平】囡　【陽平】南喃楠枏難男　【上聲】赧戁腩腩　【去聲】難

115.ㄌㄢ　【陽平】闌蘭欄攔瀾斕讕襴藍籃襤婪嵐瑯(法｜)　【上聲】覽攬欖懶

【去聲】　濫纜爛

116.ㄍㄢ　【陰平】干杆肝竿玕甘泔柑疳坩乾尷　【上聲】趕赶桿稈簳敢橄澉感擀

【去聲】幹榦紺旰贛淦

117.ㄎㄢ 【陽平】刊栞堪戡(勘)看龕 【上聲】砍坎埳欿轗侃檻(闞) 【去聲】看勘龕勘瞰闞衎

118.ㄏㄢ 【陰平】酣蚶鼾頇憨 【陽平】含函涵崡邯寒韓汗(可|)邗(鋡)(井欄也) 【上聲】厂罕喊 【去聲】汗扞閈犴(胡地犬)旱悍捍哻翰瀚漢暵熯憾撼頷琀頜菡和(言)

119.ㄓㄢ 【陰平】占粘(言)呫沾覘霑詹瞻譫旃栴氈邅饘鸇鱣 【上聲】展搌輾斬嶄醆琖盞颭 【去聲】佔占站綻棧暫戰湛顫醮

120.ㄔㄢ 【陰平】攙 【陽平】單(|于)蟬禪嬋劖饞讒毚巉鑱瀺廛纏孱潺僝澶蟾 【上聲】 產鏟剷剗嘽闡囅諂蕆 【去聲】懺羼儳(顫)(|輾) (又讀)

121.ㄕㄢ 【陰平】山舢杉彡刪珊姍跚扇搧煽羶摻芟潸苫 【上聲】閃陝 【去聲】扇汕疝訕善膳鱔饍繕蟮墠鄯鄯單(姓)禪(|讓)擅嬗剡贍

122.ㄖㄢ 【陽平】然燃肰髯 【上聲】冉苒染

123.ㄗㄢ 【陰平】簪 【陽平】咱偺 【上聲】趲攢(積也)儹拶昝 【去聲】贊讚酇鏨暫

124.ㄘㄢ 【陰平】參驂駼餐飡 【陽平】殘慚慙蠶 【上聲】慘憯 【去聲】粲璨燦孱(|頭)

125.ㄙㄢ 【陰平】三叁毵 【上聲】散糤傘糝 【去聲】散三

第 十 部 ㄣ 韻

126. ㄣ 【陰平】恩 【去聲】摁(|電鈴)

127.ㄅㄣ 【陰平】奔犇賁 【上聲】本畚 【去聲】笨

128.ㄆㄣ 【陰平】噴 【陽平】盆湓 【去聲】噴(|香)

129.ㄇㄣ 【陰平】(悶)(氣不暢)「燜」 【陽平】門們捫 【去聲】悶懣懑

130.ㄈㄣ 【陰平】分吩紛芬棻氛雰【陽平】汾枌棼蚡墳蕡豶轒焚 【上聲】粉 【去聲】「分」(本|)份忿憤僨噴糞奮

131.ㄋㄣ 【去聲】嫩

132.ㄍㄣ　【陰平】根跟　【陽平】哏(逗丨)　【去聲】艮茛亙亘

133.ㄎㄣ　【上聲】肯齦(齧也)懇墾　【去聲】裉掯

134.ㄏㄣ　【陽平】痕　【上聲】很狠　【去聲】恨

135.ㄓㄣ　【陰平】珍「診」胗針鍼箴貞偵楨禎真禛榛獉臻蓁斟砧甄【上聲】枕疹眕紾縝診軫袗稹鬒　【去聲】振震賑「娠」「枕」鴆酖朕陣「陳」鎮「瑱」

136.ㄔㄣ　【陰平】嗔瞋琛郴　【陽平】沈沉忱辰晨宸陳臣塵諶煁橙(言)　【上聲】磣　【去聲】趁櫬襯讖「稱」疢

137.ㄕㄣ　【陰平】申伸呻紳氠*深參葠侁詵甡身娠燊駪　【陽平】神　【上聲】審嬸瀋讅沈哂諗矧　【去聲】甚葚椹滲慎腎蜃

138.ㄖㄣ　【陽平】人仁壬(任)妊姙紝絍　【上聲】忍荏稔　【去聲】刃仞紉訒軔韌認任衽飪賃(文)恁

139.ㄗㄣ　【陰平】「簪」　【上聲】怎　【去聲】譖

140.ㄘㄣ　【陰平】參(丨差)　【陽平】岑涔

141.ㄙㄣ　【陰平】森

第十一部　ㄤ韻

142.　ㄤ　【陰平】腌　【陽平】卬昂　【去聲】盎

143.ㄅㄤ　【陰平】邦梆幫幇梆浜(傍)(丨晚)　【上聲】榜牓膀髈(肩丨)綁　【去聲】蚌棒(傍)(依丨)謗膀(弔丨子)鎊磅鬔

144.ㄆㄤ　【陰平】乓滂　【陽平】旁傍彷徬(丨徨)螃膀(丨胱)雱霶龐厐　【上聲】耪(耘田也)嗙(自誇)　【去聲】胖

145.ㄇㄤ　【陽平】忙盲氓邙芒茫鋩(厖)　【上聲】莽蟒漭

146.ㄈㄤ　【陰平】方芳坊邡枋鈁　【陽平】房防坊魴妨肪　【上聲】仿倣紡訪髣彷鶭昉　【去聲】放

147.ㄉㄤ　【陰平】當璫襠簹噹　【上聲】黨攩讜(當)(意謂)　【去聲】蕩盪碭(當)擋(摒丨)宕檔

148.ㄊㄤ　【陰平】湯鏜　【陽平】唐塘糖搪螗堂瞠螳棠　【上聲】倘躺儻(帑)(丨黨)

【去聲】湯趟

149.ㄋㄤ 【陽平】囊 【上聲】曩曭(｜和)

150.ㄌㄤ 【陽平】狼踉稂莨(浪)(滄｜)琅鋃*蜋郎廊榔螂鎯 【上聲】朗烺閬

【去聲】浪

151.ㄍㄤ 【陰平】扛杠疘肛缸亢岡崗剛鋼綱罡(繮) 【上聲】(岡)港 【去聲】杠

槓虹(言)戇(言)

152.ㄎㄤ 【陰平】康糠慷鏮* 【陽平】(扛) 【上聲】(慷)

【去聲】抗亢伉炕

153.ㄏㄤ 【陰平】夯 【陽平】 杭航沆頏吭行桁

154.ㄓㄤ 【陰平】章彰漳嫜樟璋蠁獐張 【上聲】長(漲)(｜價)掌 【去聲】丈仗嶂

帳脹漲障幛嶂瘴

155.ㄔㄤ 【陰平】昌倡娼猖菖閶錩錩倀鬯 【陽平】長萇場腸常嫦嘗嚐鱨徜裳償

【上聲】廠敞氅昶(場) 【去聲】倡唱悵暢鬯

156.ㄕㄤ 【陰平】傷殤觴湯(｜｜流貌)商 【陽平】裳 【上聲】上賞晌 【去】杖

尚上

157.ㄖㄤ 【陽平】攘勷穰瓤穰瀼 【上聲】嚷壤攘(擾｜) 【去聲】讓

158.ㄗㄤ 【陰平】臧贓賍髒臟牂 【去聲】葬藏臟奘

159.ㄘㄤ 【陰平】倉傖蒼滄艙鶬 【陽平】藏

160.ㄙㄤ 【陰平】桑喪 【上聲】磉顙 【去聲】喪

第十二部 ㄥ 韻

161. ㄥ 【陰平】鞥(馬輿)

162.ㄅㄥ 【陰平】崩綳伻 【陽平】甭 【上聲】菶 【去聲】蹦蚌(綳)(張裂)

(榜)(進舟)磅

163.ㄆㄥ 【陰平】烹怦砰抨澎(｜湃) 【陽平】朋棚硼鵬彭膨澎(｜湖)髼蓬篷芃

【上聲】捧 【去聲】碰

164.ㄇㄥ 【陰平】朦(｜騙) 【陽平】蒙濛檬曚朦矇艨艨甍懵(｜然)盟萌氓甿虻甍

尨(｜茸) 【上聲】 猛蜢艋 錳*蒙(｜古)蠓懵(｜懂) 【去聲】孟夢

165.ㄈㄥ 【陰平】丰峯蜂烽鋒風楓瘋封葑豐灃酆 【陽平】馮逢縫 【上聲】唪
【去聲】奉俸諷(縫)鳳賵

166.ㄉㄥ 【陰平】登燈簦鐙 【上聲】等戥 【去聲】凳瞪鄧蹬鐙(鞍｜)磴澄(｜沙)

167.ㄊㄥ 【陰平】鼟(鼓聲) 【陽平】疼縢藤籐騰謄螣(｜蛇)

168.ㄋㄥ 【陽平】能膿(言) 【去聲】弄(言)儜

169.ㄌㄥ 【陽平】楞棱稜崚 【上聲】冷 【去聲】愣睖

170.ㄍㄥ 【陰平】秔粳(文)更浭耕庚賡鶊羹 【上聲】梗埂哽綆骾綆頸耿
【去聲】更亙亘

171.ㄎㄥ 【陰平】坑阬硜牼鏗 【上聲】(肯)

172.ㄏㄥ 【陰平】亨哼 【陽平】(亨)恆桁珩衡蘅横 【去聲】(横)(｜逆)

173.ㄓㄥ 【陰平】正征怔鉦爭崢猙睜箏諍錚掙烝蒸徵癥丁(｜｜伐木聲) 【上聲】
整拯【去聲】正政症掙(｜錢)鄭證証幀

174.ㄔㄥ 【陰平】稱偁瞠撐蟶檉赬 【陽平】成城誠盛晟郕呈程裎酲丞承乘橙澄瀓
懲塍棖 【上聲】逞騁 【去聲】稱秤

175.ㄕㄥ 【陰平】升昇陞生牲笙甥聲勝 【陽平】繩澠(水名在山東) 【去聲】省
眚 【去聲】勝賸剩乘

176.ㄖㄥ 【陰平】(扔) 【陽平】 仍礽扔 【上聲】

177.ㄗㄥ 【陰平】曾增憎繒罾矰 【去聲】贈甑

178.ㄘㄥ 【陰平】噌(｜人叱人也) 【陽平】曾層嶒鄫

179.ㄙㄥ 【陰平】僧

第十三部 儿韻

180. ㄦ 【陽平】兒而輀 【上聲】耳洱珥餌鉺*爾邇 【去聲】二貳樲刵佴

第十四部 一韻

181. 一 【陰平】衣依伊咿醫翳猗漪禕噫虵 【陽平】移簃匜迻夷姨胰痍宜誼台怡
眙(盱｜縣名)詒貽飴椸迆(逶｜)貤匜訑蛇(委｜)疑嶷儀宧頤彝遺沂圯懿

【上聲】以苡倚椅旖蟻艤迤(丨邐斜行也)扆鉯*巳矣尾(丨巴)顗【去聲】詣殪饐懿異縊曳泄乂刈易意薏艤義羲鐿*枻勩衣動詞肄毅瘞藝囈翳羿食(丨其人名)施(及也)肄謚劓　【入聲】(1)一壹揖(2)益(3)乙(4)弋杙亦奕奕易(變丨)蜴邑浥悒挹佚軼役疫億憶臆睪懌斁(厭也)嶧繹繹譯鎰溢嗌(丨喉)鎰艗鷁翼翌翊佾逸虵抑射掖腋液褭劮圛

182.ㄅ一　【陽平】鼻　【上聲】匕比妣秕彼鄙　【去聲】泌秘祕閟邲鉍*毖比(朋丨)庇篦陛狴俾庳婢萆裨睥髀畀痹敝蔽幣斃斃獘避臂嬖費(邑名)詖髲閉鄙賁(丨臨)贔【入聲】(1)逼(2)孛(3)筆(4)必苾辟璧璧躄畢蹕蓽篳嗶弼碧愎鷩

183.ㄆ一　【陰平】批砒*紕披被丕坯狉　【陽平】皮疲罷陂鈹*脾啤裨陴鼙比(梟丨)枇琵蚍毗貔羆毘　【上聲】否痞嚭仳圮　【去聲】屁媲譬　【入聲】(1)霹劈匹(3)劈(丨柴)擗疋(4)僻闢辟甓

184.ㄇ一　【陰平】咪瞇　【陽平】迷謎麋靡縻瀰瀰瀰　【上聲】米敉眯弭靡芈(文)【入聲】(4)泌祕秘宓密蜜謐覓冪冪汨

185.ㄉ一　【陰平】氐低羝隄(丨溜)隄鞮　【陽平】(抵)(丨償)　【上聲】底抵坻(寶丨縣)邸牴砥觝　【去聲】弟第娣睇帝蔕締禘碲*螮遞棣杕地　【入聲】(1)滴(2)笛迪狄荻敵嫡鏑*覿滌翟糴的(丨確)(4)的

186.ㄊ一　【陰平】梯　【陽平】提隄題褆緹醍啼蹄稊荑綈鵜　【上聲】喋體【去聲】悌涕剃銻鬀薙替屜嚏屜殢　【入聲】(1)剔踢(4)惕逖倜

187.ㄋ一　【陽平】尼呢泥怩妮倪兒(姓)霓霓輗猊鯢麑　【上聲】你擬旎禰【去聲】膩睨泥(拘丨)鈮*【入聲】(4)匿暱昵溺逆

188.ㄌ一　【陰平】哩　【陽平】離籬璃醨褵棃黎犂棃犛藜黧蜊籬蠡鸝驪鱺貍罹【上聲】　李里俚理娌鯉鋰*裏禮澧醴醴(履)蠡邐【去聲】利俐莉痢例荔蒞涖厲癘勵礪櫔蠣戾唳麗儷吏詈隸　【入聲】(4)力立粒笠栗慄溧溧曆歷瀝歷瀝靂礰鬁櫪櫟礫轢酈鬲(縣屬)

189.ㄐ一　【陰平】期基箕其(語助詞)几(言)肌飢幾機璣璣磯饑譏譏奇畸剞犄羈羇笄稽嵇乩姬擠齎齏　【上聲】几機己紀幾庋擠濟【去聲】季悸伎技妓芰紀記忌跽寄騎(馬軍)既暨計繼繫(丨縛)冀驥覬洎薊髻祭際劑濟霽穧薺【入聲】(1)激迹蹟績積勣屐(2)及級汲伋岌笈芨圾(危也)鈒*亟極殛吉急革(急也)

(鯽)卽唧脊瘠鶺疾嫉蒺吃(口|)集籍耤楫輯戢棘寂(3)戟給(供|)脊(4)鯽稷

190. ㄑ一 【陰平】欺諆(期)攲溪谿(溪)沏(|茶)妻淒凄悽萋棲栖【陽平】其期棋旗綦祺淇琪蜞麒萁綦奇騎崎琦錡岐歧(枝)(|指)跂(足多指也)祈芪祈旂頎祇耆鰭畿蘄郝俟(万|複姓)畦(萊|)齊臍蠐蕲【上聲】起杞屺芑豈啓棨綺稽【去聲】氣汽契絜企跂(舉足望也)棄器憩亟(頻數)妻砌 【入聲】(1)七柒漆戚慼(3)乞(4)迄訖泣緝葺磧汔

191. ㄒ一 希稀歙唏晞奚溪谿鼷蹊傒僖嘻譆嬉熹禧犧巇羲曦犧兮凞畦(田五十畝也)睎蕵(福也)西硒*栖犀樨 【上聲】喜憙禧洗葸洒璽徙屣 【去聲】系係繫戲餼盻屓禊細 【入聲】(1)吸扱悉蟋析晳晰淅蜥膝(2)覡昔惜腊息熄熄習褶襲席蓆錫*裼隰檄(4)翕歙隙虩郤綌肸鬩鼉舄卌夕汐窸矽

第十五部 一ㄚ韻

192. 一ㄚ 【陰平】呀鴉丫椏 【陽平】牙芽蚜涯衙 【上聲】亞(言)啞雅疋【去聲】亞(文)娅氬*迓訝 【入聲】(1)押(抵|)鴨壓(2)押(簽|)(4)軋

193. ㄌ一ㄚ 【上聲】倆

194. ㄐ一ㄚ 【陰平】加枷迦痂袈笳嘉鎵*珈家傢葭佳猳 【上聲】假賈斝 【去聲】嫁稼架駕價假(休|)(1)夾(2)袷夾浹鋏莢郟蛺頰恝戛(3)甲岬胛鉀*

195. ㄑ一ㄚ 【陽平】卡(|子箝物之器)瑕霞遐 【上聲】卡(釐|) 【入聲】(1)掐(爪按也)(4)恰(洽)

196. ㄒ一ㄚ 【陰平】蝦 【去聲】下夏廈暇罅 【入聲】(1)瞎(2)俠狹挾峽硤匣狎柙轄黠洽袷(4)嚇

第十六部 一ㄛ韻

197. 一ㄛ 【入聲】(喔|)唷

第十七部 一ㄝ韻

198. 一ㄝ 【陰平】耶(|穌)【陽平】耶邪爺椰揶琊斜(褒|谷口名)【上聲】也冶野

鉇*【去聲】夜曳(言)【入聲】(1)掖噎(4)掖(言)液(言)腋(言)射(僕|)葉頁業鄴謁曄燁咽醫饁

199.ㄅ一ㄝ【入聲】(1)鼈(2)別蹩(3)癟

200.ㄆ一ㄝ【入聲】(1)撇瞥(3)撇(|捺)

201.ㄇ一ㄝ【陰平】羋咩乜 【入聲】(4)滅蔑篾衊

202.ㄉ一ㄝ【陰平】爹 【入聲】碟蝶喋堞蹀牒諜鰈跌迭瓞垤絰耋褶曡

203.ㄊ一ㄝ【入聲】(1)帖(妥|)貼(2)帖(束|)鐵(4)帖(碑|)餮

204.ㄋ一ㄝ【入聲】(1)捏(4)隉聶鑷躡顳臬闑鎳*齧孽蘖涅囓

205.ㄌ一ㄝ【入聲】(4)列冽烈裂洌獵躐鬣捩劣

206.ㄐ一ㄝ【陰平】皆偕喈階稭街嗟 【上聲】解姊姐 【去聲】介芥價玠界疥戒械誡屆解(押|)(廨)借 【入聲】(1)結接(2)絜潔結拮桔詰袺(頡)(擷)刦桀傑杰楬羯碣竭偈訐孑節櫛癤捷婕睫截蜨(4)藉

207.ㄑ一ㄝ【陰平】茄伽 【陽平】且 【入聲】 (1)切(4)怯(文)契(|闊)切挈鍥愜篋妾竊朅慊

208.ㄒ一ㄝ【陰平】些 【陽平】鞋鞵(偕)諧攜(言)斜邪衺 【上聲】寫蟹【去聲】械(駭)解(姓)懈邂蠏解(蟹)薤卸瀉謝榭瀣【入聲】(1)歇蠍(2)協恊叶勰脅挾歆擷絜(|矩)(3)血(言)(4)契(人名)泄洩紲渫媟屧燮躞屑褻

第十八部　一ㄞ韻

209.一ㄞ【陽平】厓崖睚

第十九部　一ㄠ韻

210.一ㄠ 【陰平】夭妖要(|求)腰幺吆邀徼(|福)【陽平】搖遙謠傜謠繇瑤繇颻姚垚堯僥(僬|國名)皢肴殽淆崤爻洮【上聲】夭殀咬杳窈窅【去聲】要樂曜耀【入聲】(4)藥(言)瘧籥(言)

211.ㄅ一ㄠ【陰平】麃鑣飆彪杓(斗|)標鏢 【上聲】表俵婊裱錶

212.ㄆ一ㄠ【陰平】漂(丨泊)飄螵　【陽平】瓢嫖【上聲】標(落也)殍漂(丨白)瞟縹
【去聲】票漂(丨亮)剽驃

213.ㄇ一ㄠ【陰平】喵　【陽平】苗描瞄　【上聲】杪秒眇渺緲邈(杳)淼　【去聲】
妙廟繆

214.ㄉ一ㄠ【陰平】刁貂凋雕彫鵰碉　【去聲】弔釣掉調蓧

215.ㄊ一ㄠ【陰平】挑祧　【陽平】條笤苕迢髫調蜩佻【上聲】挑(丨撥)窕【去聲】
眺跳覜糶

216.ㄋ一ㄠ【上聲】鳥蔦裊嬝嬲　【去聲】溺尿

217.ㄌ一ㄠ【陰平】撩(丨起)【陽平】僚寮嘹撩潦(丨草)(丨倒)繚遼療獠鐐鷯膫寥聊
【上聲】了釕*瞭(明丨)燎蓼　【去聲】廖燎瞭(丨望)料

218.ㄐ一ㄠ【陰平】交郊茭鮫跤姣鮫嬌驕膠澆教(丨書)焦鷦蕉礁僬椒【上聲】狡皎校
(較)佼鉸餃皦繳僥徼矯蹻(丨丨武貌)剿湫(丨隘)攪【去聲】校較珓叫教徼
(邊丨)噭轎嶠嚼窖覺醮　【入聲】(2)嚼(言)(3)覺腳(言)角(言)(4)嚼爵

219.ㄑ一ㄠ【陰平】敲磽蹺蹻橇墽　【陽平】喬僑橋蕎翹樵瞧譙譙　【上聲】巧悄愀
【去聲】竅橇俏峭誚鞘　【入聲】(3)雀(言)(鵲)(4)殼(言)

220.ㄒ一ㄠ【陰平】枵鴞哮驍梟囂嘐宵逍消硝銷綃霄蛸魈蕭簫瀟翛　【陽平】洨
【上聲】曉小筱　【去聲】效効傚校孝酵肖笑嘯　【入聲】(1)削(言)(2)
學

第二十部　一又韻

221.一又　【陰平】憂優耰攸悠呦幽麀　【陽平】由油鮋鈾*尤疣猷猶蝤輶游遊蝣繇郵
【上聲】有銪*酉槱黝友美卣莠牖　【去聲】幼右佑祐宥囿侑又柚釉鼬莠誘

222.ㄇ一又【去聲】謬繆

223.ㄉ一又【陰平】丟

224.ㄋ一又【陰平】妞　【陽平】牛　【上聲】扭鈕紐狃　【去聲】(謬)　【入聲】
(3)(忸)(4)(衄)

225.ㄌ一又【陰平】溜　【陽平】流琉硫旒鎏留榴瘤騮遛劉瀏　【上聲】柳綹罶
【去聲】遛溜霤　【入聲】(4)六(言)

226.ㄐ一又【陰平】糾究鳩摎鬮啾湫揪　【上聲】久玖灸韭赳糾紈九酒　【去聲】囮

舅舊柏救疚柩咎廄究就鷲

227.ㄑㄧㄡ【陰平】丘蚯邱秋鰍鞦萩鰌龜(丨茲國名)【陽平】求球毬裘逑賕絿(仇)觓虬囚泅酋蝤遒 【上聲】糗

228.ㄒㄧㄡ【陰平】休咻庥貅髹羞饈修脩【上聲】朽 【去聲】臭(氣味)嗅溴*袖岫秀琇繡銹宿(星丨)【入聲】(3)宿(一丨)

第廿一部　ㄢㄞ韻

229.ㄧㄢ 【陰平】菸烟咽胭臙奄腌淹醃閹焉嫣鄢閼(丨氏)燕厭(丨丨安也)殷(赤黑色也)【陽平】延筵蜒研嵒癌檐簷沿嚴巖岩言焰閻顏鹽炎 【上聲】奄掩偃蝘鼴郾剡琰弇揜衍演儼魘黶棸眼竟厴【去聲】彥喭諺唁宴晏鷃堰雁贗燕嚥讌硯焰焱厭饜驗驗豔灧讞沿(河丨)

230.ㄅㄧㄢ【陰平】邊籩楄蝙鯿鞭砭 【上聲】扁匾褊貶窆 【去聲】弁卞汴抃忭遍徧辨辯辮便變

231.ㄆㄧㄢ【陰平】扁(丨舟)偏篇翩 【陽平】便(丨宜)胼駢諞(巧言) 【上聲】諞(自誇)【去聲】片徧遍騙

232.ㄇㄧㄢ【陽平】緜棉綿眠 【上聲】免勉冕娩湎愐緬丏沔眄 【去聲】面麵

233.ㄉㄧㄢ【陰平】顛巔癲滇巔傎掂【上聲】典痶碘*點 【去聲】店惦玷坫痁電佃甸鈿鈿澱靛淀墊奠簟

234.ㄊㄧㄢ【陰聲】天添 【陽平】田畋(鈿)甜恬湉填闐滇 【上聲】忝舔餂腆靦覥(有丨面目)殄

235.ㄋㄧㄢ【陰平】拈 【陽平】年粘鮎 【上聲】輦攆捻撚碾【去聲】念唸廿

236.ㄌㄧㄢ【陽平】連漣蓮璉鏈廉簾濂鐮聯匳奩憐帘怜 【上聲】臉璉(瑚丨)【去聲】練煉鍊戀斂殮殮鏈

237.ㄐㄧㄢ【陰平】肩奸姦間兼縑蒹鰜鶼堅緘椷監鞬艱菅戔箋湔錢煎尖殲韉漸(丨染)【上聲】柬揀減鹼儉檢筧簡繭謇蹇翦譾戩綳趼【去聲】 件間澗建健毽鑑檻鑑鏨艦見儉劍諫箭踐賤濺餞漸薦荐洊僭

238.ㄑㄧㄢ【陰平】千仟扦阡嵌牽愆鉛*謙嗛褰騫慳僉簽遷韆籤 【陽平】鈐黔箝鉗虔

虔乾前揵潛錢 【上聲】遣繾譴淺 【去聲】欠芡歉倩縴蒨塹槧茜

239.ㄒㄧㄢ【陰平】先仙秈蘚掀纖暹銛 【陽平】弦絃痃舷咸鹹諴嫌閑閒嫺癇嫻銜涎

【上聲】險獫蝛顯蜆鮮尟蘚癬跣洗銑獮獮 【去聲】見現峴莧陷獻憲餡限綫獻腺縣羨霰

第廿二部 一尢韻

240.一尢 【陰平】央泱秧殃(鞅)鴦 【陽平】羊佯洋徉烊陽昜揚敭颺煬暘颺瘍

【上聲】養癢痒氧*仰鞅 【去聲】恙漾樣瀁養(供|)快

241.ㄋ一尢【陽平】娘孃 【去聲】釀

242.ㄌ一尢【陽平】良俍(踉)(跳|)涼量糧粮梁樑粱 【上聲】兩倆魎【去聲】晾涼(動詞)諒亮喨輛

243.ㄐ一尢【陰平】江豇疆薑僵殭韁姜將漿螿【上聲】講獎槳蔣【去聲】降絳糨(虹)(言)倔(倔|)將(|帥)匠醬

244.ㄑ一尢【陰平】羌蜣腔斨鏘嗆(飲急氣逆)搶(|風迎風也)蹌瑲鏘鏹(|水)

【陽平】 強爿戕牆墻嬙薔檣 【上聲】強襁搶鏹 【去聲】嗆

245.ㄒ一尢【陰平】香鄉薌相箱廂湘緗襄勷鑲驤 【陽平】庠祥詳翔降 【上聲】享餉響饗想鯗 【去聲】向嚮嚮巷項象像橡相(|助也)

第廿三部 一ㄣ韻

246.一ㄣ【陰平】因姻婣茵氤絪裀銦*音喑愔瘖湮堙禋闉殷慇陰【陽平】銀*垠齦寅夤淫霪狺誾吟鄞嚚【上聲】引蚓紖隱癮飲尹【去聲】印蔭廕胤飲暈(血|)

247.ㄅ一ㄣ【陰平】賓濱檳繽彬斌邠豳 【上聲】稟 【去聲】儐殯擯鬢臏

248.ㄆ一ㄣ【陽平】貧頻蘋嚬顰嬪 【上聲】品 【去聲】牝

249.ㄇ一ㄣ【陽平】民岷珉緡忞旻閩 【上聲】湣敏繁泯愍抿閔憫(閩)黽澠

250 一ㄣ【陽平】您

251ㄌ一ㄣ【陽平】林淋琳痳霖燐鄰鱗遴轔麟璘燐膦瓻 【上聲】廩稟(賜穀)凜懍

【去聲】吝藺躪賃磷(淋)(痳)

252.ㄐㄧㄣ【陰平】今衿矜巾斤觔金筋禁(耐也)襟(浸) 祲津　【上聲】堇槿僅廑謹瑾殣饉(覲)緊錦儘巹　【去聲】近靳禁噤妗覲盡燼藎贐進晉搢瑨縉浸

253.ㄑㄧㄣ　【陰平】欽嶔侵駸親蓁衾　【陽平】琴(衾)芩勤懃禽　擒芹秦

【上聲】寢　【去聲】沁

254.ㄒㄧㄣ　【陰平】欣昕訢歆心芯辛莘鋅*新薪　【陽平】尋　【去聲】信囟釁衅

第廿四部　ㄧㄥ韻

255.ㄧㄥ　【陰平】英瑛嬰應膺鷹嬰嚶攖櫻瓔纓罌鸚罃甇鶯　【陽平】塋營螢熒滎瑩縈瀅盈楹贏瀛羸迎蠅　【上聲】影郢潁穎癭　【去聲】映應硬迎媵

256.ㄅㄧㄥ【陰平】冰氷兵并(｜州)　【上聲】丙柄炳昺眪炳邴餅屏稟秉【去聲】并併並摒竝柄病

257.ㄆㄧㄥ【陰平】乒娦拼娉俜【陽平】平評坪枰苹萍屏瓶軿洴軿憑凴凭馮蘋(｜果)

【去聲】聘

258.ㄇㄧㄥ【陽平】明名銘(茗)冥䒌暝瞑溟螟鳴　【上聲】茗酩皿【去聲】命(暝)(夜也)

259.ㄉㄧㄥ【陰平】丁仃玎叮疔釘　【上聲】頂酊鼎　【去聲】定椗碇錠(釘)(動詞)訂飣

260.ㄊㄧㄥ【陰平】汀廳聽　【陽平】廷庭蜓霆亭停婷　【上聲】挺梃艇町

【去聲】聽

261.ㄋㄧㄥ　【陽平】甯嚀檸獰儜(絞也)甯凝　【上聲】擰(用力扭轉)　【去聲】佞甯(姓)濘

262.ㄌㄧㄥ【陰平】拎【陽平】令(使｜)伶鈴零苓囹聆齡羚鴒蛉泠玲瓴翎詅凌淩陵綾菱靈霝櫺　【上聲】領嶺　【去聲】令另

263.ㄐㄧㄥ【陰平】京鯨驚經莖涇兢荊更(言)耕(言)粳(言)旌睛精菁晶矜箐

【上聲】井阱穽景憬璟頸剄警儆　【去聲】竟境鏡敬徑逕勁痙脛競淨竫靜

凊靚(猤)

264.ㄑㄧㄥ【輕氫卿傾靑淸蜻鯖(圊) 【陽平】擎檠黥鯨情晴 【上聲】頃廎請
【去聲】罄罊磬慶

265.ㄒㄧㄥ【陰平】星惺猩腥興馨騂 【陽平】形刑邢型行陘【上聲】省(｜察)醒㨘
(｜悟) 【去聲】幸倖悻行(品｜)荇杏興姓性

第廿五部　ㄨ韻

266. ㄨ 【陰平】汙圬洿烏嗚鄔誣(言)於惡(何也) 【陽平】吾梧唔鼯吳蜈無无蕪
巫毋誣 【上聲】五伍午仵忤武斌鵡舞憮廡膴(土地腴美)侮 【去聲】誤
悟唔寤務霧騖婺戊惡塢鋘* 【入聲】(1)屋(4)兀杌勿物

267.ㄅㄨ 【陰平】逋餔 【上聲】補(捕)(哺)埔 【去聲】布佈怖步部蔀埠簿捕哺
【入聲】(3)卜(4)不

268.ㄆㄨ 【陰平】鋪痡 【陽平】匍葡蒲莆酺菩 【上聲】圃浦溥(埔)普譜鐠*
【去聲】鋪舖(堡) 【入聲】(1)扑仆撲(2)僕璞樸朴幞蹼濮襆鏷*(4)瀑曝

269.ㄇㄨ 【陽平】模(｜樣)【上聲】母拇姆姥畝牡 【去聲】暮墓慕募【入聲】(4)
木沐霂目苜鉬*幕牧(鶩)睦穆繆

270.ㄈㄨ 【陰聲】夫伕趺鈇麩孵柎跗敷膚袍 【上聲】 夫扶芙蚨罘荇符孚浮俘桴
郛孳(葭｜)蜉梟 【上聲】 府俯俛腑拊斧釜甫父脯簠黼撫莆輔【去聲】
付咐附祔駙鮒(仆)赴訃婦負阜父副富傅賻輔腐賦 【入聲】(2)弗佛(仿佛)
髴彿拂怫茀氟*宓伏茯袱服菔(萊｜)鵩黻紱韍芾福輻幅蝠匐縛(4)复復腹
複蝮馥覆

271.ㄉㄨ 【陰平】都闍 【上聲】堵賭覩睹肚 【去聲】杜肚度渡鍍蠹妒妬
【入聲】(1)督(2)獨讀犢牘瀆瀆櫝匵韣髑毒纛頓(冒｜)(3)篤

272.ㄊㄨ 【陽平】涂途塗荼酴屠瘏徒圖【上聲】土吐(談｜)【去聲】吐(嘔｜)兔菟
堍唾(｜沫) 【入聲】(1)禿銹*(2)凸突

273.ㄋㄨ 【陽平】奴帑怒 【上聲】 努弩怒 【去聲】

274.ㄌㄨ 【陰平】 嚕 【陽平】 盧爐鑪瀘鱸廬蘆艫轤臚顱櫨罏鸕鸕 【上聲】魯櫓鐪*艣虜擄鹵滷 【去聲】路露鷺潞璐賂輅【入聲】(4)鹿漉簏麓轆菉綠氯*祿碌淥錄籙醁戮蓼(丨莪)陸稑六甪(丨里)

275.ㄍㄨ 【陰平】 估(丨計)姑咕沽蛄酤鴣辜鈷*菇觚呱(文)軱菰箍家(大丨)【上聲】古罟詁枯嘏鹽鼓瞽臌股羖賈蠱凸 【去聲】故估固痼錮雇顧【入聲】(2)骨(3)骨穀轂鵠谷汩(丨沒)鵒*(4)告(忠丨)梏

276.ㄎㄨ 【陰平】枯骷刳【上聲】苦楛(器物濫惡) 【去聲】袴褲庫 【入聲】(1)哭窟(4)酷嚳

277.ㄏㄨ 【陰平】呼戲(於丨)【陽平】胡猢湖瑚葫衚糊餬鬍醐狐弧壺乎【上聲】虎琥滸 【去聲】戶扈扈滬瓠怙岵祜楛護穫(焦丨地名)互冱【入聲】(1)忽惚(2)核囫縠鶻(丨突)(回丨)鵠(鴻丨)(4)笏

278.ㄓㄨ 【陰平】朱株珠侏硃洙茱蛛銖誅邾豬瀦藸諸 【去聲】主拄塵渚煮貯【去聲】宁佇竚苧紵住注註柱蛀駐助翥著箸筯抒鑄【入聲】(2) 竹竺燭蠋躅朮築筑逐柚(杼丨織具)軸(文)妯(文)(3)囑矚(4)祝粥(文)

279.ㄔㄨ 【陰平】初姝 【陽平】除滁蜍廚櫥蹰躇鉏耡芻雛儲 【上聲】楮褚楚礎處杵(儲) 【去聲】處 【入聲】(1)出齣(4)畜觸黜怵黜絀亍矗

280.ㄕㄨ 【陰平】舒抒紓疏蔬梳輸毹殊(姝)(洙)樗書殳樞攄【上聲】暑署薯鼠黍數【去聲】樹澍豎漱(言)戍恕庶署(動詞)曙數墅 【入聲】(2)菽叔淑孰熟塾朮秫贖(3)蜀屬(4)述術倏束

281.ㄖㄨ 【陽平】如茹儒嚅孺濡襦蠕顬 【上聲】汝乳女 【去聲】孺(茹)鴽*【入聲】(3)辱(4)辱溽褥縟蓐入肉(文)

282.ㄗㄨ 【陰平】租 【上聲】祖阻組詛俎 【入聲】(2)足卒族嗾鏃

283.ㄘㄨ 【陰平】粗麤觕【陽平】徂殂【去聲】醋錯(置也)【入聲】(4)猝促蹴簇蹙

284.ㄙㄨ 穌蘇囌甦酥(疏)(蔬) 【去聲】素愫嗉膆訴塑溯泝【入聲】(2)俗(4)肅橚驌速觫涑餗鋉簌蔌宿縮(文)蓿夙粟謖窣

第廿六部 ㄨㄚ韻

285.ㄨㄚ　【陰平】哇蛙洼窪汙(洿地)凹媧　【陽平】娃　【上聲】瓦　【入聲】(1)挖(2)挖(耳｜)(4)襪

286.ㄍㄨㄚ　【陰平】瓜蝸　【上聲】寡剮　【去聲】卦挂掛褂絓罣【入聲】(1)刮颳括聒适

287.ㄎㄨㄚ【陰平】夸誇　【去聲】跨

288.ㄏㄨㄚ【陰平】花蘤嘩(｜喇)　【陽平】華譁驊划　【去聲】化華(姓)樺畫話【入聲】(2)劃滑猾(4)劃

289.ㄓㄨㄚ【陰平】抓撾　【上聲】爪

290.ㄔㄨㄚ【陰平】　欻(｜的一聲言迅速也)

291.ㄕㄨㄚ【上聲】耍　【入聲】(1)刷

第廿七部　ㄨㄛ韻

292.ㄨㄛ　【陰平】窩渦萵倭　【上聲】我(言)　【去聲】臥涴　【入聲】(4)握渥齷齪沃(籰)(蠖)

293.ㄉㄨㄛ【陰平】多　【上聲】朶朵躲垛(門｜)　【去聲】舵剁惰墮馱(騾｜子)【入聲】(2)奪鐸剫(4)度踱

294.ㄊㄨㄛ【陰平】宅佗他(文)牠拖【陽平】駝鴕陀沱跎紽酡佗(負荷也)馱鼉【上聲】橢妥【去聲】唾【入聲】(1)托託脫(2)橐(3)脫(｜開)(4)拓柝籜魄(落｜)

295.ㄋㄨㄛ【陽平】挪娜儺　【去聲】糯懦　【入聲】　(4)諾

296.ㄌㄨㄛ【陰平】囉(｜唆)　【陽平】螺騾羅囉鑼籮蘿邏　【上聲】裸蠃虜擄蓏卵(｜生)瘰【入聲】(4)洛雒絡落酪(文)烙(文)駱珞咯犖濼(｜口)

297.ㄍㄨㄛ【陰平】鍋渦(水名)堝過　【上聲】果菓裹蜾
【去聲】過　【入聲】(1)郭崞蟈(2)國摑幗虢馘(3)椁槨

298.ㄎㄨㄛ【入聲】(4)闊括廓擴

299.ㄏㄨㄛ【上聲】火伙鈥夥【去聲】和(｜麵)貨禍【入聲】(1)豁劐(2)活(4)或惑獲濩矱穫蠖鑊霍藿砉豁壑

300.ㄓㄨㄛ【入聲】(1)桌卓捉涿(2)著酌灼濁鐲琢諑啄濯擢卓倬焯拙茁斫斲斵繳(以繩繫矢之射具)浞鷟

301.ㄔㄨㄛ【入聲】(1)戳(4)綽歠啜輟齪齱辵

302.ㄕㄨㄛ【入聲】(1)說(4)勺芍妁朔搠槊爍鑠數(頻|)碩(言)率帥(文)蟀(文)

303.ㄖㄨㄛ【去聲】偌(姓) 【入聲】(4)若箬弱爇

304.ㄗㄨㄛ【上聲】左 【去聲】佐坐座做胙祚阼 【入聲】(1)作(|揖)嘬(言)(2)昨(4)作怍柞酢鑿

305.ㄘㄨㄛ【陰平】搓磋蹉 【陽平】矬瘥醝嵯 【上聲】瑳脞 【去聲】厝措錯挫剉銼 【入聲】(4)齰撮

306.ㄙㄨㄛ【陰平】唆梭鮻蓑簑娑莎㗢 【上聲】鎖瑣嗩所 【入聲】(1)縮(言)(2)索(|性)(3)索

第廿八部 ㄨㄞ韻

307.ㄨㄞ 【陰平】歪 【去聲】外

308.ㄍㄨㄞ【陰平】乖 【上聲】拐枴 【去聲】怪恠夬

309.ㄎㄨㄞ【上聲】蒯擓㧟(言)【去聲】會(|計)儈噲獪檜膾鱠澮劊快筷塊

310.ㄏㄨㄞ【陽平】懷槐淮徊獲(|鹿)褱 【去聲】壞

311.ㄓㄨㄞ【陰平】拽(擲)也 【去聲】拽(牽引)

312.ㄔㄨㄞ【陰平】搋(藏于懷) 【上聲】揣 【去聲】嘬(齧也)踹

313.ㄕㄨㄞ【陰平】衰摔 【去聲】帥 【入聲】(4)率蟀

第廿九部 ㄨㄟ韻

314.ㄨㄟ 【陰平】威葳崴委(|蛇)倭(|遲)萎逶偎煨隈【陽平】韋違圍幃闈帷惟唯維濰爲危桅微薇嵬巍【上聲】偉葦韙瑋偉緯幃委痿諉猥尾娓違唯(|諾)隗洧鮪亹薳【去聲】未味爲(因|)僞畏喂餵胃謂蝟渭尉蔚慰罻衛衞轊魏位

315.ㄉㄨㄟ【陰平】堆敦(迫也) 【去聲】對懟兌碓隊憝錞(|于縣名)

316.ㄊㄨㄟ【陰平】推 【陽平】頹隤魋 【上聲】腿【去聲】退蛻

317.ㄍㄨㄟ【陰平】圭珪閨鮭歸皈規龜嬀傀瑰瓌 【上聲】詭鬼宄軌匭晷癸簋【去聲】桂貴櫃跪劊檜鱖劌

318.ㄎㄨㄟ【陰平】虧窺巋刲盔 【陽平】葵揆睽奎夔魁馗逵【上聲】傀(|儡)跬頍

【去聲】愧媿餽饋潰憒聵蕢簣匱喟

319.厂ㄨㄟ【陰平】灰恢詼撝輝暉翬徽隳麾撝(虺)【陽平】回徊洄迴茴蛔【上聲】毀燬悔賄虺虫會(一｜兒)【去聲】卉誨晦恚滙會薈繪繢燴彗慧嘒槥篲惠蟪蕙穢翽潰賄彙諱喙

320.ㄓㄨㄟ【陰平】追隹騅【去聲】綴餟縋墜贅惴

321.ㄔㄨㄟ【陰平】吹炊【陽平】垂倕錘陲箠棰搥椎鎚槌【去聲】吹(鼓｜)

322.ㄕㄨㄟ【陽平】誰(文)【上聲】水【去聲】稅說(游｜)帨蛻(｜化)睡

323.ㄖㄨㄟ【陽平】甤【上聲】蕊蕤蘂【去聲】枘芮蜹蚋銳睿叡瑞

324.ㄗㄨㄟ【上聲】嘴【去聲】罪最蕞醉檇

325.ㄘㄨㄟ【陰平】崔催摧榱縗衰(｜麻)【上聲】漼【去聲】淬悴萃啐粹膵倅瘁翠脆毳橇

326.ㄙㄨㄟ【陰平】雖綏荽睢【陽平】隋隨(綏)【上聲】髓【去聲】遂隧燧檖邃歲碎穗繐祟

第三十部 ㄨㄢ韻

327.ㄨㄢ【陰平】豌剜蜿彎灣【陽平】丸汍紈芄玩(｜耍)頑完【上聲】宛碗盌椀婉畹琬莞(｜爾)浣皖娩挽晚輓【去聲】惋腕玩翫萬卍

328.ㄉㄨㄢ【陰平】耑端【上聲】短【去聲】段緞鍛斷煅籪

329.ㄊㄨㄢ【陰平】湍【陽平】團糰摶【去聲】彖

330.ㄋㄨㄢ【上聲】暖煖

331.ㄌㄨㄢ【陽平】巒欒鑾鸞圝灤臠【上聲】卵【去聲】亂

332.ㄍㄨㄢ【陰平】官倌棺冠觀鰥矜瘝關綸(｜巾)【上聲】管筦莞(東｜)館琯逭【去聲】灌罐觀(寺｜)鸛毋貫慣冠(｜禮)盥丱

333.ㄎㄨㄢ【陰平】寬【上聲】款窾

334.ㄏㄨㄢ【陰平】歡懽讙貛【陽平】還環鐶寰闤繯闠轘鍰桓貆萑【上聲】緩浣(澣)(皖)【去聲】奐渙換喚煥患漶宦逭幻轘豢

335.ㄓㄨㄢ【陰平】專耑顓磚甎䥽　【上聲】轉囀　【去聲】傳(｜記)轉(｜圈兒)篆撰譔饌賺

336.ㄔㄨㄢ【陰平】川穿　【陽平】船椽傳遄　【上聲】舛喘　【去聲】串釧

337.ㄕㄨㄢ【陰平】拴栓閂

338.ㄖㄨㄢ【陽平】堧【上聲】軟輭阮蝡

339.ㄗㄨㄢ【陰平】鑽(｜營)　【上聲】纂纘躦(｜孔)【去聲】鑽(｜石)賺(騙也)

340.ㄘㄨㄢ【陰平】躥　【陽平】攢(聚也)　【去聲】竄篡爨

341.ㄙㄨㄢ【陰平】酸狻痠　【去聲】算祘蒜

第三十一韻　ㄨㄤ部

342.ㄨㄤ　【陰平】汪尩　【陽平】王亡忘　【上聲】往枉罔網惘魍　【去聲】旺王迋妄忘望

343.ㄍㄨㄤ【陰平】光洸桄胱　【上聲】廣　【去聲】逛

344.ㄎㄨㄤ【陰平】匡劻筐　【陽平】狂誑　【去聲】況况貺擴曠礦鑛纊鄺框眶

345.ㄏㄨㄤ【陰平】荒慌肓　【陽平】皇凰惶徨遑煌蝗篁鰉黃磺璜簧潢　【上聲】恍謊晃幌　【去聲】晃(搖｜)

346.ㄓㄨㄤ【陰平】莊庄裝妝粧樁　【上聲】奘(言)【去聲】壯狀撞(言)戇

347.ㄔㄨㄤ【陰平】窗牕創瘡　【陽平】牀床疒幢撞(文(　【上聲】闖搶(頭｜地)【去聲】創剏愴闖(｜禍)

348.ㄕㄨㄤ【陰平】雙霜孀鸘　【上聲】爽

第三十二部　ㄨㄣ韻

349.ㄨㄣ　【陰平】溫瘟　【陽平】文蚊紋玟雯聞　【上聲】刎吻脗穩　【去聲】汶文(｜過)紊抆免(袒｜)問聞(名譽)搵

350.ㄉㄨㄣ【陰平】敦惇墩蹲(言)　【上聲】躉盹(打｜兒)　【去聲】頓鈍囤盾(盾)遁遯燉炖頓

351.ㄊㄨㄣ【陰平】吞暾　【陽平】屯囤(｜積)餛豚臀　【上聲】氽【去聲】褪

352.ㄋㄨㄣ【去聲】嫩

353.ㄌㄨㄣ【陰平】掄(手旋動也)【陽平】倫淪掄論(|語)輪綸崙圇【去聲】論(議|)

354.ㄍㄨㄣ【上聲】袞滾鯀 【去聲】棍

355.ㄎㄨㄣ【陰平】昆崑崐琨鯤鵾焜褌坤堃髠 【上聲】綑悃細閫梱壼 【去聲】困睏

356ㄏㄨㄣ【陰平】昏婚惛閽葷 【陽平】魂餛渾琿【上聲】混(|亂含|)【去聲】混(|帳)溷圂諢

357.ㄓㄨㄣ【陰平】屯(難也)窀諄 【上聲】准準隼純(緣也)

358.ㄔㄨㄣ【陰平】春椿 【陽平】脣淳醇鶉純蒓蓴【上聲】蠢

359.ㄕㄨㄣ【上聲】盾楯吮 【去聲】舜瞬順

360.ㄖㄨㄣ【去聲】閏潤

361.ㄗㄨㄣ【陰平】尊樽遵 【上聲】撙 【去聲】(俊)

362.ㄘㄨㄣ【陰平】村邨皴 【陽平】存蹲(文) 【上聲】忖 【去聲】寸

363.ㄙㄨㄣ【陰平】孫猻蓀飧 【上聲】筍損 【去聲】遜巽

第三十三部 ㄨㄥ韻

364.ㄨㄥ 【陰平】翁嗡 【上聲】蓊滃 【去聲】 甕罋

365.ㄉㄨㄥ【陰平】冬鼕東蝀氭* 【上聲】董懂 【去聲】洞恫(|喝)胴凍棟動慟

366.ㄊㄨㄥ【陰平】通恫痌 【陽平】同仝桐筒侗峒銅筩童僮潼獞曈艟彤佟
【上聲】桶統筒筩 【去聲】痛慟衕

367.ㄋㄨㄥ【陽平】農噥儂濃膿穠

368.ㄌㄨㄥ【陽平】隆窿癃龍嚨籠聾朧瓏蘢櫳瀧 【上聲】攏壟隴 【去聲】弄衖

369.ㄍㄨㄥ【陰平】工功攻公蚣弓躬供恭龔宮肱觥觵【上聲】拱珙汞鞏礦鑛
【去聲】共供(|奉)貢贛

370.ㄎㄨㄥ【陰平】空崆倥悾箜 【上聲】孔恐 【去聲】空(閒|)控

371.ㄏㄨㄥ【陰平】烘哄(|堂)訇薨轟【陽平】紅訌虹鴻弘泓宏閎洪黌 【上聲】哄

(丨驪) 【去聲】汞閧

372.ㄓㄨㄥ【陰平】中忠盅衷終螽鍾鍾 【上聲】種腫踵冢塚【去聲】仲中(丨的)重種衆粽糭

373.ㄔㄨㄥ【陰平】沖冲忡充衝憧舂 【陽平】蟲重(丨複)崇【上聲】寵 【去聲】銃衝(向也)

374.ㄖㄨㄥ【陽平】戎絨容溶榕蓉鎔榮嶸茸融 【上聲】宂冗氄

375.ㄗㄨㄥ【陰平】宗棕踪椶蹤鬃縱 【上聲】總【去聲】從(主丨)縱綜粽糉

376.ㄘㄨㄥ【陰平】囪(烟丨)匆怱蔥聰葱驄從(丨容)樅 【陽平】從从悰琮淙叢

377.ㄙㄨㄥ【陰平】松淞鬆嵩崧【上聲】悚竦慫聳 【去聲】宋送訟頌誦

第三十四部 ㄩ 韻

378. ㄩ 【陰平】迂紆淤瘀【陽平】於于盂竽雩予妤余餘畬臾萸諛腴魚漁禺愚(喁嵎隅俞愉逾踰榆揄隃渝瑜窬觎覦歟與旟輿舁娛虞 【上聲】羽語齬圄敔庾瘐禹瑀與予嶼雨宇圉傴嵛噢【上聲】御禦馭與(參丨)譽裕飫喻諭愈癒鬻豫預澦蕷寓遇雨芋語嫗 【去聲】(4)玉鈺域棫蜮閾或浴谷(吐丨渾)欲慾峪鵒毓育堉郁昱煜聿鷸燏鬻鬱燠獄尉(丨遲姓也)蔚(丨縣)熨

379.ㄋㄩ 【上聲】女 【去聲】女(以女妻人)【入聲】(4)忸

380.ㄌㄩ 【陽平】驢閭櫚 【上聲】呂侶鋁*旅膂屢褸縷履【去聲】慮濾【入聲】(4)律率壘(鬱丨)綠(言)氯*

381.ㄐㄩ 【陰平】居据裾拘駒俱車且(也丨)疽苴趄狙沮菹睢蛆(蝍丨) 【上聲】矩榘舉櫸枸(丨櫞)筥莒踽咀沮(止之也)齟 【去聲】巨拒詎炬鉅距句具颶倨鋸據踞遽醵瞿懼俱屨窶聚虡足(丨恭)【入聲】(2)局侷跼匊菊掬鞠鞫橘(4)劇

382.ㄑㄩ 【陰平】區軀驅嶇趨祛蛆【陽平】渠磲蕖佢劬瞿鸜衢氍癯蘧【上聲】齲取娶【去聲】去趣娶覷滁(丨黑)【入聲】(1)曲屈詘(2)麴(3)曲(歌丨)(4)闃

383.ㄒㄩ 【陰平】吁盱虛墟歔歔胥須鬚需繻糈(木丨肉)【陽平】徐 【上聲】許煦詡湑糈醑 【去聲】酗序敍壻絮緒 【入聲】 (1)戌(4)洫恤卹賉畜蓄勗頊旭續

第三五部　ㄩㄝ韻

384. ㄩㄝ　【入聲】(1)曰約噦(逆气)(4)月刖悅說閱鉞越樾樂藥躍龠籥鑰瀹粵岳嶽軏

385. ㄋㄩㄝ【入聲】(4)虐瘧謔

386. ㄌㄩㄝ【入聲】(4)略掠

387. ㄐㄩㄝ【入聲】(1)噘撅(2)決泱玦抉訣倔掘崛角桷厥蕨劂橛蹶獗「钁」譎玨脚覺爵嚼爝絕矍攫孱(3)蹶(馬跳後踢)

388. ㄑㄩㄝ【陽平】瘸【入聲】(1)缺闕(4)郤却怯確榷愨闋闕鵲雀

389. ㄒㄩㄝ【陰平】靴【聲入】(1)薛(2)學穴(點｜)(3)雪(3)穴血削雪

第三六部　ㄩㄢ韻

390. ㄩㄢ　【陰平】鴛眢宛(大｜)淵冤鳶　【陽平】元沅芫黿垣原源嫄員隕(幅｜)圓圜袁猿猨園轅爰援媛緣櫞　【上聲】遠　【去聲】院願愿瑗怨苑遠掾

391. ㄌㄩㄢ【陽平】攣孿　【上聲】臠

392. ㄐㄩㄢ【陰平】捐娟涓鵑蠲「圈」(｜暑氣)身(｜毒)鐫朘　【上聲】捲卷【去聲】卷倦圈(羊｜)眷睠絹狷雋(姓也)

393. ㄑㄩㄢ【陰平】圈棬　【陽平】拳卷(曲也)蜷權顴泉全荃痊詮筌銓　【上聲】犬畎綣　【去聲】券圈(城｜)勸

394. ㄒㄩㄢ【陰平】喧萱暄煊壎塤諼嬛軒宣瑄　【陽平】玄懸縣還旋漩璇璿　【上聲】選癬(言)　【去聲】泫眩炫衒渲絢旋(｜風)鏇

第三七部　ㄩㄣ韻

395. ㄩㄣ　【陰平】氳暈　【陽平】云芸紜耘雲勻筠鋆員(益也)鄖篔　【上聲】允狁殞隕　【去聲】慍醞韞蘊韞韵均孕熨(｜斗)運暈惲

396. ㄌㄩㄣ【陽平】淋(｜淫)

397. ㄐㄩㄣ【陰平】君均鈞囷軍皸　【上聲】「窘」【去聲】郡菌峻竣浚駿餕畯俊雋濬

398. ㄑㄩㄣ【陰平】逡　【陽平】羣裙

399. ㄒㄩㄣ【陰平】熏燻勳勛薰獯曛醺窨(｜茶葉)【陽平】循旬洵詢恂珣荀巡馴尋潯鱘【去聲】訓蕈熏(煤｜了)汛迅訊徇殉遜巽

第三十八部　ㄩㄥ韻

400. ㄩㄥ　【陰平】庸傭墉鏞慵雍饔癰壅擁𪆌邕雝廱廱　【陽平】庸傭墉鏞慵喁顒
【上聲】永泳咏詠甬勇俑湧蛹踴踊恿擁壅臃　【去聲】佣用

401. ㄐㄩㄥ　【陰平】坰扃　【上聲】扃迥炯絅烱褧窘

402. ㄑㄩㄥ　【陰平】穹芎　【陽平】邛蛩芎(穹)(窮)煢瓊琼

403. ㄒㄩㄥ　【陰平】凶兇詾匈胸洶兄芎(川|)　【陽平】熊雄　【去聲】敻

第三十九部　帀　韻

404. ㄓ　【陰平】之芝支枝肢知蜘氏(閼|)(月|)祇(但也)脂巵祗胝　【上聲】
止址芷沚祉趾砥只咫枳旨恉指紙徵黹　【去聲】志誌識痣智至輊致緻峙痔
時制製摯贄鷙置寘滯疐彘雉稚幟治豸驛質躓　【入聲】(1)隻只汁織(2)
直值植殖埴質躑執縶蟄摭跖姪職擲躑(4)窒桎厔蛭櫍秩帙袟陟騭炙

405. ㄔ　【陰平】蚩嗤媸癡痴魑螭鴟絺郗笞　【陽平】池馳弛遲墀匙篪邾治持箎箎
【上聲】恥侈褫豉齒　【去聲】　翅啻熾眙(1)喫吃(3)尺(4)斥敕勅鶒飭赤
叱彳

406. ㄕ　【陰平】尸屍詩師獅施蓍　【陽平】時塒蒔鰣　【上聲】史使駛矢始屎弛
豕　【上聲】是士仕示視世貰市柿侍恃鈰*試使筮噬奭逝事勢豉嗜謚氏
【入聲】　(1)蝨濕失(2)射十什拾石碩鼫食蝕實寔是(匙)(4)式拭軾室釋適
識奭飾螫

407. ㄖ　【入聲】(4)日馹

408. ㄗ　【陰平】孜仔(|肩)咨姿諮粢資貲髭玆滋孳鎡菑淄緇輜錙齋齊(|衰)吱
【上聲】子籽姊第梓滓紫訾　【去聲】字胔漬自恣胾剚

409. ㄘ　【陰平】雌疵差　【陽平】祠詞辭茲(龜|)慈磁茨瓷鶿　【上聲】此泚玼
【去聲】次刺廁伺賜(言)

410. ㄙ　【陰平】私思緦鐁*司斯嘶撕廝絲螄　【上聲】死　【去聲】四泗駟似姒已
祀耜嗣笥伺飼俟竢涘肆賜(文)廁寺兕

*　本篇原载1939年6月出版的《林钟》不定期刊。此文所附作者编制的《国音歌韵》，计分39部，410项，约16,000余字，本书以影印辑入，供参阅。

(1) 指民国2年(1913年)由“读音统一会”决议审定，而于民国9年(1920年)由当时的国民政府教育部公布的“国音”。据《国音常用字汇》(教育部国语统一筹备委员会编，商务印书馆1932年发行)“本书说明”：所谓“国音”，“就是普通所谓‘官音’”，也就是”以现代的北平音为标准“的语音。

(2) 按照作者下文的表述，是赞成在一首歌里可以换韵，因此此句或是“但并不是反对在一首歌里可以换韵”之误。

(3) 指抗日战争爆发后，因躲避日本侵略军而流亡到香港、广州湾的难民。

赵梅伯《合唱指挥法》序*

德国国立音乐院的乐正班(Kapellmeister Klasse),须修毕理论作曲全部课程(如读谱、和声、对位、作曲、乐曲解剖、乐器学、配器法及音乐史等),方有资格进去。为什么他们要这样规定呢?因为做一个有资格的乐队指挥(Dirigent)或乐正(Kapellmeister),不独要有锐敏的节奏感觉,一目数十行的读谱能力,并且要通晓各种乐器之组织,各种乐器的用法和配合法,随时能够编制或改编合奏曲谱,还要对各派作家作风分辨清楚,这样到指挥时方可把乐曲的精神表现出来。所以器乐或声乐学生,如果未修毕上述音乐理论功课,在德国音乐院是不许进乐正班的。这样看来,可知做乐正真不容易,因为他不单是一个音乐团体的领袖,同时要能够做各乐师的导师。

记得我在德国莱比锡(Leipzig)留学的时候,听了聂盖许(Artuhr Nikisch)指挥莱比锡的 Gewandhaus 管弦大乐队三年,引起我对于指挥莫大的兴趣。民国5年夏修完音乐理论作曲课程之后,我就到柏林去,为的可以多听些别人指挥的音乐会;同年9月,我一面在柏林大学研究乐器史,一面进星氏音乐院(Das Sternsche Konservatorium)的乐正班,正式学习指挥。在那年一个音乐季里(从10月到次年4月),足足听了206次音乐会及歌剧。民国9年回国后,于民国11年在北京大学办理音乐传习所,同时招募海关总税司赫德以前延请欧洲乐师教练的管弦乐队队员加以训练,从民国12年秋到民国16年春,曾在北京大学第二院举行过四十二次管弦乐演奏会(orchestral concert),当时因为乐队队员不多(最多时不过二十余人),所以除掉海登(Haydn)、莫扎尔脱(Mozart)、贝多芬(Beethoven)等模范作品和一些较简单的歌剧序曲(overture)与插曲(Intermezzo)之外,较复杂的近代作品,都未能演奏,至今还当是一件憾事;然而在这三、四年间能够表演到四十二次(差不多平均每月一次),已经很不容易,其间已遭遇到不少的困难了。

最近几年来,音乐学子对于指挥一门发生兴趣的很不少,这本来是一件很可喜的事。但可惜他们有一部分对于学习指挥的资格不甚了了,以为能够应节击拍,便可以做指挥,于是竟有随便登台指挥歌队或乐队之举,这可未免对于指挥一门太过于轻视了。因为指挥不单登台击拍便算了事,还有许多理论上、实际上的知识和技能,必须先修习完毕,方可应用出去的。假如没有这种修养,贸然从事,结果必致发生大错,引起识者的讥笑,到那时已后悔不及了。

梅伯先生是中国音乐界中的一个权威,他是具有修养的音乐家,为不可多得的声乐教

授及合唱指挥。在欧洲求学时,早已蜚声艺坛,回国后,历任国立音专声乐组主任,努力音乐工作,对学生尤能循循善诱,导人艺术正轨,故造就优秀人才甚众,深得社会中西人士的赞许。今为学习指挥者参考起见,特编著《合唱指挥法》一书,其中关于合唱指挥的技术与艺术,声乐作家的作风及著名指挥家的个性,都讲得很详细,无疑地是合唱指挥班的一部空前的良好教科书。不过我希望学习指挥的同志,不要以为单看完这本书,就可以做指挥家,不要忘记学习指挥以前需要的音乐修养,比击拍技术更重要。因为一个歌队或乐队的指挥,不独要有做音乐团体领袖的资格,并且还要有做各乐师各歌队队员的导师的资格呢!

民国29年6月3日　萧友梅

---

* 本篇作于1940年6月3日,在作者于是年12月31日逝世后,载于1946年7月商务印书馆初版的赵梅伯《合唱指挥法》一书。赵梅伯(1905~1999)浙江宁波人,声乐家、指挥家,1927年留学比利时学声乐,1936年归国后历任北平国立艺专音乐系主任、国立音专声乐组主任等职。他所著《合唱指挥法》一书,除"萧(友梅)序"外,还有其"自序"。